

18

SZÖVEGEK KÖZÖTT  
SZ/K  
2013

A *Szövegek között* soron következő kötete immár a hagyományba sorolja a Szeged–Kolozsvár együttműködést, közös vállalkozást, így az alapító és az utód egyetem egymás felé irányuló munkálkodását. A szerzőket nem vagy kevéssé ismerő olvasó nemigen képes alapvető különbségeket felfedezni a doktori iskolák és a hungarológiai meg komparatistikai tanszékek között. Ezúttal a kolozsváriak jobbra elméletcentrikussága és a szegediek inkább elmélet és műelemzés összekapcsolódása jelzi az érdeklődés pillanatnyi különbözőseit, jóllehet a hermeneutikai, posztstrukturalista, valamint a posztkoloniális teóriák mindkét „iskolá”-ban tevélegesen vannak jelen. A közös gondolkodás az irodalomhoz (és a kultúrához) fűződő viszony minémiségében jelölhető meg, a tematikai változatosság viszont annak jelzője, mily széles tartományokat igyekeznek bejárni a graduális és a posztgraduális hallgatók: a mai magyar irodalom testbeszédétől az irodalom és társművészetek egymásra olvasásáig, a tematológiától a bölcséleti olvasás egy lehetséges módjáig, egyszóval: irodalomtörténet, irodalomelmélet, filozófia, drámatörténet, irodalmi és társművészeti analógiák elemzése, hogy csak néhányat említsek a tanulmányozásra ajánlott anyagból. A szerzők dicséretére legyen mondván, hogy megismerve a szakirodalmat, igyekeznek a kevésbé vagy az egyáltalában nem kitaposott ösvényen előrehaladni, ami egyben a kockázatos vállalások sorában mutatkozik meg. Nem állítom, hogy egy teljesen új elméleti rendszer építőire bukkanhat a figyelmes olvasó, de azt felelősséggel kijelenthetem, hogy olyan értekezésekbe lapozhat bele, amelyek új témákat körvonalaznak, esetleg a másutt már tárgyalt anyagot igyekeznek újszerűen megközelíteni. A szerzők kísérleteznek, ám a dolgozatok nem pusztán ügyes(kedő) kísérletek, hanem olyan szövegek, amelyekről érdemes vitát nyitni. Nem ún. – tétova – „első írások” (bár ilyen is akad), hanem többszörösen végiggondolt, „lektorált” dolgozatok, amelyek egyikén-másikán még ott a „felkészítő” tanár ujjnyoma. A kötet egésze képet ad két doktori iskoláról, talán a hétköznapiánál valamivel szebbet és tetszetősebbet, mivel a szakmai kontroll már megvolt, természetesen a szerkesztés tiszteletben tartotta és tartja a szerzők akaratát a véglegesnek gondolt szövegek kialakításakor. Az a remény élteti a szerkesztőket és a szerzőket, de a szerzők mögött működő tanárokat is, hogy ez a gyűjtemény nem fog beleveszni a világháló átláthatatlan rengetegébe, hanem akadnak olyanok, akik rákattintanak, talán olyanok is, akik ilyen vagy olyan véleményt nyilvánítanak, s a legóvatosabb remény szerint olyanok, akik munkájukban felhasználják (pozitív esetleg vitatható példaként emlegetve) az itt olvasottakat. Lectori salutem, üdvözlét az olvasónak, legyen ez legkevésbé az elbúcsúzás szava, inkább az együttműködésé, a vitát ajánlóé.

Szeged, 2013 októberében

KETTEN A KÉPEN (II.)  
PAUL KLEE ÉS TANDORI DEZSŐ

„Ezt már másutt megírtam  
jobban/rosszabbul”<sup>1</sup>

(Tandori Dezső: *Jaj-kiállítás*)

Az alábbi írás előzményében<sup>2</sup> a sajátos irodalmi kapcsolat lehetőségeinek megfelelően sikerült felvázolni a Tandori és Klee közötti hatástörténet nyomvonalait. A tárgyválasztás területén a „festészet, irodalom és élet” hármas témája látszott kirajzolódni, mely szoros kapcsolatba, olykor olvashatatlan átfedésbe került a nyelv(kép)szemlélet nyomvonalával. A *Milne-vázlatkönyvbe* című vers tárgyválasztási, kontextus-keresési átfedettségei – jelezvén itt rögtön hármat: Milne mesevilágát, a beleíródó „Klee”-t és a Tandori-költészet viszonyait – aligha engedhetik a revidálásnak egy világos formáját. Mint látszott, az egyik irodalmi-képi világ értelmezéshez szükség van egy másikra. A beszéd „erre-valamerre” naiv útjainak esetében a változó mértékben kifejtett „Klee”-jelölő beazonosítására, az utóbbi esetében pedig egy távoli instancia, a Micimackó- (*Winnie the Pooh*)-történet környezeti viszonyainak ismeretére, mely mellesleg akarva-akaratlan (talán csak kimondatlanul) érinti a motivikusan hasonló, Tandori által fordított Paddington-regénysorozat gyermeki kereséseinek világát, így a Tandori-életmű egy rövidebb fejezetét. S mint az látszott, *A régi költőknek és Paul Klee festőknek* strófás hangfekvése tulajdonképpen ugyanebben a nyelvjátékban helyezkedik el, csupán a „régiség” formai imitációjának segítségével emeli ki a Klee-féle esztétika a természet-közelség klasszikus gyűjtőszenvédélyével, animista csodálattal szemlélt „botanikus kertek” gondolatvilágában fészkelő elemeit. Ugyanakkor a *Vers a büszke névsorolások idejéből* éppen azt a fajta bizonytalanságot tételezte, amely mégis eltávolítja a naiv olvasat lehetőségeitől a természet idilli alaktanát örökké figyelő Klee figuráját. „[H]ányan írtak már erről, hogy a Klee-kiállítást látták Bernben, és bizonyosan azt is elmondhatják némelyek, hogy Klee utolsó műveinek egyike alatt vacsoráztak, és akkor az Utolsó Vacsorán, hogy ott vacsorázott valaki, mi is vacsoráztunk utoljára itt és ott [...]”<sup>3</sup> Az olvasás/befogadás időbeli korlátait szemlélve a nevek halmozásának eszközével utal a magát műveltnek tartó emlékezet jelölő-kultuszára, mely éppen a túltelítettségében, a Lichtensteinkockák frazeológiájában oldódik fel, akárha maga a sok Klee-t tematizáló beszélő is ennek a virtuális képregénynek lenne a része.

Ezért problematikus tehát az a viszony, melynek jegyében az előző tanulmány mottója fogalmazódik meg Klee-vel kapcsolatosan, „Amiben Klee visszatér: legyen abszolút tiszta „az ötlet”. De ezt se muszáj. Ezt és ezt: eleve a cselekvés (a mit) és a dolog (ami, mi) minden eddigénél tisztább korrespondenciában VAN.”<sup>4</sup> A Tandori-passzus, amely festő irodalmi-művészeti jelenlétét/jelentőségét egy abszolút visszatérésben regisztrálja, egy, az eddigiektől különböző, fogalmakra szorítókozó retorikát használ. Továbbá a *Kis-múzeum*, a *Milne-emlékszonettek*

<sup>1</sup> Tandori Dezső: *Jaj-kiállítás*, Budapest, Scolar Kiadó, 2011. 40. (A továbbiakban: *Jaj-kiállítás*, stb.)

<sup>2</sup> Éles Árpád: „Ketten a képen – Paul Klee és Tandori Dezső”, in *Szövegek Között XVII*. Szerk.: Fried István, Kovács Flóra, Szeged, 2012. 44-58. [http://www.szokoz.complit.u-szeged.hu/wp-content/uploads/2013/03/%C3%89les-%C3%81rp%C3%A1d\\_Ketten-a-k%C3%A9pen\\_Paul-Klee-%C3%A9s-Tandori-Dezs%C5%91-jav%C3%ADtott-jegyzetel2.pdf](http://www.szokoz.complit.u-szeged.hu/wp-content/uploads/2013/03/%C3%89les-%C3%81rp%C3%A1d_Ketten-a-k%C3%A9pen_Paul-Klee-%C3%A9s-Tandori-Dezs%C5%91-jav%C3%ADtott-jegyzetel2.pdf), elérés: 2013.11.04.

<sup>3</sup> Tandori Dezső: „Vers a névsorolások büszke idejének emlékére”, in Uő: *A becsomagolt vízpart*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1987. 159. (A továbbiakban: *A becsomagolt vízpart*, stb.)

<sup>4</sup> Tandori Dezső: „Mindenki palackzáró sziget – Duchamp Duchamp után I. (Talán „I.”)”, in *Balkon*, 2005/1, [http://www.balkon.hu/balkon05\\_01/01tandori.html](http://www.balkon.hu/balkon05_01/01tandori.html), elérés: 2011.04.25.

jelölet-keresésében mutatott kalandosságával, a névsoroló vers elhalasztottságával szemben egy rögzítettséget, aktualitást mutat a kiemelt „VAN”. A 2005-ös keletű szövegben olvasható *megfelelés* („korrespondancia”) világos viszonya, átlátható alakzata bizonyos szempontból éppen a *Becsomagolt vízpartban* írtak zömének visszavonását is tételvezetheti. Hogy a Pagony ideális terében, medvékkel történő „erre-valamerre” csavargást mint a nyelvi-képi reprezentáció allegóriáját a *Mindenki palackzáró sziget* részlete miért cseréli az örök azonosság gondolatára, az nem lehet más, mint a kontextus különbözősége, melyből Tandori az utóbbi szöveg esetében választ, melyből új „Klee”-t hív életre. Az utóbbi utalás ugyanis inkább az *Előszó Paul Klee-hez* „iskolájára” vonatkozik, a Bauhaus-évekkel kapcsolatban történik meg.

Tandori számára a Klee-életmű Bauhaus-évei sem számítottak távolinak – ahogyan Felix Klee memoárjának esetében elmondható, ezen a területen is egyedüli magyar fordítóként jegyzik. Az összefüggés további értelmezési lehetőségeket kínál: Tandori magánkánonja (legyen szó szövegről vagy képről) a Bauhaus szellemiségének tükrében milyen változásokat, új lehetőségeket enged feltételezni az eddig kialakult Klee-képben? Írásom erre a kérdésre keres válaszokat, amellet, hogy inkább kiegészítése, részleges bővítése az előzőnek, mintsem hogy azzal ellenkezzen, vagy részben helyesbítsen, visszavonjon bármit annak kereséseiből. Emellett feltevések tára, vázlat a további kutatási lehetőségek irányáról. Ami ennek háttérében áll, az nem más, mint az előző esszé tanulságai óta változatlan Tandori-olvasat és az arra jellemző szemelvényező szerkesztés. Ami mégis kiemelhető az alábbi értelmezésekkel kapcsolatosan, az az interpretáció helyének, illetve indokoltságának kérdése. A Tandori-féle vonatkozásainak meghajlításaiban, rétegzettségében már kezdetben is az irodalmi hatástörténet irodalmi formáját lehetett felismerni, így elsősorban nem az a kérdés, hogy Klee miként jelenik meg a „TD”-univerzumban, hanem hogy miért és milyen feltételek mellett. Ekképpen szükséges tágitani a *Két hegy van* (*Zwei Berge gibt es*, 1923)<sup>5</sup> című költemény Roman Jacobson által kínált értelmezési terét, úgy, mint a Pagony naiv irodalmi-képi barátság jegyében védelmezett, elkerített táját. Ám a kiterjesztés sem mondható teljesen újnak, még akkor sem, ha új példák használatát kívánja is meg. A Tandori által gyűjtött „Klee-képek” kereteit a továbbiakban egyrészt a megszólalás azon kivételes helyzetei adják, melyeket a *Paul Klee háztartásbeli* (2004) kapcsán már érintettem. Az egzisztencia mindig alanyi, sajátos nyelvi megformálását kínáló szövegek a tudás formái, az „unos-untalan” utak rajzai, így a Klee-t felelevenítő részek reményeim szerint érdemben kapcsolódnak majd ezekhez az irányokhoz. Másrészt az ilyen, előképek távlatait rajzoló önéletírás esetében felmerül a kérdés, miként látják a szövegekben beszélő „Tandorik” az egykori barátok, vagy hogy a Bauhaus által megújított középkori eredetű meghatározásával éljek, tanítók, mesterek egzisztenciáját. A következőkben ezeket az iskola-példákat szeretném röviden felvázolni, melyek a Pagony teréből a képi gondolkodás tartományába tartanak, szolgálva útközben néhány életrajzi adalékkal is.

## I „Lapozgatás”

„A Sennelier-kréta révén megtanultam tisztelni az anyagot./ A baleseteim óta a fizikai állagomra is vigyázni próbálok./ Ez akkor összejön./ Alig pár rajzom készült más anyaggal [Hardtmuth stb.]”<sup>6</sup> Tandori Dezső 2011-ben megjelent *Jaj-kiállítás* című kötetének egyik bevezető tárgyu szövegét idéztem itt, mely nemcsak hogy huszonnégy évvel későbbi keletű a tanulmány első részében idézett „TD”-szövegeknél, de mint az látszani fog, az írásban, rajzolás folyamatában is más időszemléletet tükröz. A látszólag önmagában álló, krétarajzokkal körbepátyázott, így más szövegektől retorikailag elválasztott darab voltaképpen az írás töredékességének igényét vallja meg. Kissé elfordítva a vonatkoztatás irányát, egy alkotói folyamat állapotát regisztrálja, így az

<sup>5</sup> Paul Klee: *Gedichte*, Hrsg. Felix Klee, Zürich-Hamburg, Arche Literatur Verlag AG, 2010. 55.

<sup>6</sup> *Jaj-kiállítás*, 31.

írás~~kedv~~ hiányáról, korlátozottságáról is beszélhetünk. Nem véletlen, hiszen a *Jaj-kiállítás* egy műtét és betegség utáni időszak életrajzi lenyomata is, ám – nem meglepő módon – tartalmazza a Tandori-féle irodalmi és művészettörténeti tablóképet és az azt feldolgozó nyelvi eszközrendszert. Amiben a betegség hétköznapijait tematizáló *Jaj*-kötet eszközrendszere többnek mondható, az már korábbi könyvek lapjairól is ismert rajz/rajzírás/ábra főszerepbe tétele. „A rajzolásnak magam csak/ csőlakója vagyok, de a válogatás/ önálló életet kezdett, szeszélyesen/ gyarapodott. [...] Remélem, együttélésre alkalmas.”<sup>7</sup> [...] „Így adódott./ Egy lapozgatós.”<sup>8</sup> A papír-írószer kínálta távlatok, a Sennelier-világ materialitása nem a próba, kísérlet önfeledt folyamatait illusztrálja, hanem megannyi eddig idézett anyagot, sok-sok „régit”, melyeket Tandori szövegeinek beszélője töredékeiben tárgyal, a portrékhöz hozzáír. Ez az eljárás a lapozgatós könyvnek megváltozott értelmű sokrétűségét és rétegzett jelleget kölcsönöz. Az egzisztenciális dimenziók új keletű narrációja a betegség kétértelmű folyamatait Kafka viszonyai közé helyezve a remélt, előre várt és nem várt események kényszerű váltakozásain túl (a gyógyulás jeleivel beköszöntő „csodakedd” és a vérhányós „rémszerda” örökös-véges cserélődésén kívül) egy megváltozott hangütésű számvetés a más jellegű, már saját készletből megörökölt tárgyak (verebek, budai séták, „főzőcske”) és az irodalom folytonos reflexiójának kérdéséről. Kafka („Kafka”) a *Jaj-kiállítás*ban a példázatosan idéződik meg, immár konkretizálva, rögzítve az örökös értelmezhetőségben íródó parabolákat. „Kafka: a szomszéd falu. Hogy egy élet épséges hossza, lovon akár, kevés hozzá, hogy a szomszéd faluba átjuss, vagy legalább Kafka rokona így hitetlenkedett. Magam: nem utazom stb. Elintéztük. De már városomban sem vagyok képes jól menni sehova/sehol.”<sup>9</sup> Ám az egzisztencia nem feltétlen merül ki ebben a szegmensben, a helyhez kötöttség valóságában – a „lapozgatós” Tandorijának a valóság reprezentációja is legalább annyira a körülmények hozta valóság, mint az ábrázolt oldala, vagyis a „Sennelier-krétával” való szeriális rajzolás egy bizonyos fajta „kényszerként”, új keletű életkörülmények hozta foglalatosságként jelenik meg. Az írás eddigi technikai oldalának, a gépelésnek rokon értelmű párhajlakként bővít valamit, ami többnyire az életmű korábbi részeiként a „régit” kötetek idejében jelzőrendszerként működött, és mely folyvást a talált dolgok rögzítését és a rögzítés körülményeinek céljával vezéreltetett. A rögzítés ugyanis magában a technikában, a reprezentáció instrumentális oldalában is megragadható egzisztenciális körülményként. („Ma is gépelek még, ha fejből, óránként 6-7 oldalas sebességgel.”<sup>10</sup>) Ezért érthető az a hozzáállás, mely magát a reprezentációt is a „mások világához” kapcsolja, átértelmezi Sennelier-szenvedélyt a csak „rajzolni ne kelljen” állapotára.

A kötet eme sokféleségben való (rövid) beszéd lenyomata, melynek összetettségét – mely talán a betegséggel járó egyhangú hétköznapiak ironikus ellenpontja lehetne – maguk a nagy számban elkészített kréta-portrék is dúsítják. A szerzők, irodalmi alakok (*Berda; Karamazov Iván; Bébé*; vagy éppen „*Lord Ottlik*”) mellett a televízió és popkultúra lenyomataiként (viccként, vagy a »róluk való tudás mint vicc« hétköznapi kényszere folytán) úgyszólván betolakodni látszanak más alakok is (*Sting; George Michael; David Bowie*), akik jóformán az állandó frontális ábrázolás, a naiv formanyelv jegyében olykor ironikusan egymásra másolódnak (*Kosztolányi Dezső v. Sean Connery; Picasso Szentkuthyja*), vagy olyanok, melyek címe helyén palimpszesztus áll (--- *Jackson*). Az egymás mellettség, a felcserélhetőség az érdektelenség múzeumában installálja a darabokat („Ma szinte semmi, ami lényegtelen, nem érdekel,/ és tessék, ma is az irodalom érdekel a legkevésbé”), a „tűröm magam” egzisztenciális önmeghatározása. Az átalakult életkörülmények számbavétele voltaképpen a régi „háztartásbeliség”<sup>11</sup> kritériumainak próbatételévé válik – az „unos-untalan”

<sup>7</sup> Uo. 5.

<sup>8</sup> Uo. 9.

<sup>9</sup> Uo. 41.

<sup>10</sup> Uo. 14.

<sup>11</sup> Tandori Dezső: „Paul Klee-háztartásbeli”, in 2000, 2004/4.

[http://www.ketezer.hu/menu4/2004\\_04/tandori.html](http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html), elérés: 2012.11.22.

utak ismétlése a „csodakedd-rémszerda” gyötrelmes variációjává változik át. Az úgynevezett „rég” tárgyak, keresések világán túl természetesen maga az új „érdektelenség” is megmérettetik, éppen az egykori háztartásbeli előkép, Paul Klee személyén keresztül.

Ne kelljen orvoshoz mennem! És mindenki orvos! / Engem ne ítéljen meg senki. / Orvos ne írjon elő... semmit, hogy azt kell. / Ne kelljen. / Hát szellemekben? / [...] Úgy se kelljen. / Ne csak, hogy ne kelljen semmit, / de az, hogy vagyok / ne legyen! / [...] Anyag mely [...] piktuszlevélből keresztezett szurmigádból van? / Nem, ez mások világa. / Az össze nem érő zénóni két fél közti legyen? / Erőltetett. Sosem fog megvalósulni, hogy mások számára semmiképp se legyek. Klee is / hiába filozofált erről.<sup>12</sup>

Ennek alapján Klee/”Klee” a *Klee-Milne vázlatkönyvbe* című költemény „erre-valamerre” naivitásán túl egyfajta növekedés, keresés eszményképének megidézésének gyújtópontja a képzőművészeti tárgyú írásokban – a sejtések, intuíció kínálta távlatok gondolkodója vagy – a *Jaj*-kötet alapján – bölcselkedője. A világról való leválasztottság kérdése, a mások számára nem lényeges személyiség eszménye voltaképpen már Klee életében is adekvát kérdésnek számított, talán mert a Bauhaus katedrájára lépés idejében még csak művészkörökben ismert, az 1933-ban a németországi náci térhódítás miatt Bernbe visszaköltöző, a svájci állampolgárságot haláláig sem elnyerő festő esetében a leválasztottság kényszerűen világnézeti, szociális alapállás volt. Ezért lehet, hogy Tandorinál a tolakodó „mindenki orvos” világában Klee egy elvetett lehetőség letéteményeseként jelenik meg, a mások számára lenni kiküszöbölhetetlenül, szükségszerűen létrejövő viszonyrendszerben, a megítélés permanens helyzetében. A fizikai állapot legtöbbször Kafka motívumaival való kapcsolatánál (a „Kafka éhezőművésze és én” helyzeténél) fontosnak látszik a leválasztottság vágya, mely itt a kései darabban az egykori hiába-filozofálás, Klee-gondolkodás tárgya lehet csupán. Az első tanulmányban ismertetett összefüggések fényében talán több feltételezésnél, vagy egy véletlen egybeesés megállapításánál, hogy Klee alakja az otthoni munkafolyamatok, *háztartásbeliség* szempontjából Tandori Dezső esetében nem teljesen elhanyagolható. A Felix Klee életrajzát fordítóként ismerő Tandori – ki maga is a „verébcsapat” kalitkáinak szomszédságában álló fotelben ülve állította össze a kötet rajzanyagát – a konyhában dolgozó Klee alakjára utalhat.<sup>13</sup>

A *háztartásbeliség* ekképpen nyer ambiguitást a Tandori által részletekben elmesélt Klee-életrajzban. Egyrészt élettények szemelvényes históriája ez utóbbi anyag, másrészt a történet megírásához szükséges eszközök számbavétele, de leginkább a kettő egyszerre. Ebből épül fel az egzisztenciális dimenzió. Az eseménysor háromléptékű: Klee a konyhában fest, majd ebédidőben mindent lepakol az asztalról, hogy miniatűr ételeket készítésen Felixnek és Lily-nek (esetleg *Bimbonak*), majd visszatér a munkához. Tandorinál ez közvetlenül, az önéletrajzírás/memoár direkt műfajisága és ez által narratív sorrend nélkül valósul meg: az írás/rajzolás tér-ideje a más (a már említett verebek, budai séták vagy a főzőcske) munkán kívüli tevékenységbe tevődik át, mely áttétet beszélője visszavezeti a munkába, immár a határok elmosásával, - vagy a Sennelier-technika szellemében fogalmazva – elsatírozásával, elkenésével. Írni és megírva lenni eszerint ugyanazt jelenti. Amennyiben mindezt a képzőművészet nyelvére fordítjuk át: a „kiállítani” cselekvésformája és a „kiállítva lenni” állapota alkotja az egzisztenciális dimenziót.

Ahogy a *Kis-múzeum Paul Klee*-nek tárgyai miniatűr, átlapozható fiktív kiállítást rendeznek egy életmű kapcsán, szemezgetve annak bölcséleti részéből (*Négy téli évszak Paul Klee-nek*<sup>14</sup>), érintve a vers mint anyag kérdéseit (célzok itt a *Néha Homérosz is alszik*<sup>15</sup> alvást imitáló ritmikus

<sup>12</sup> Uo. 88.

<sup>13</sup> Felix Klee: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján)*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Corvina Kiadó, 1975.

<sup>14</sup> *A becsomagolt vízpart*, 34-44.

<sup>15</sup> Uo.



légzésére és a *Versreszelő (bús)*<sup>16</sup> időmértékes fogazatára), a *Csodakedd, rémszerda* című esszékötet értekezőjének némely tanulságai úgy alakulnak át a könyv-múzeummá a *Jaj-kiállítás* lapozgatós folyamataiban.

[...] nem akarok városokat látni, kirakatokat, moziba nem járok, színházba, kiállításra, nekem mind megvoltak, volt, hogy éjt-nap bújtam a múzeumokat, lópályán nem voltam 12 éve, 8 éve nem repültem, nem nyertem, [...] de ez [...] kikering, mind, egy érintő mentén elszáll, ez az én egyérintőm, az egzisztencializmus, [...] érintő, mely érintés nélkül kiszalad a semmibe, azt érinti izibe, úgy ám, galócám [...]”<sup>17</sup> Majd a későbbiekben: „[...] sorolhatnám mi nem, vagy mi használhatatlan, vagy épp mit nem akarok használni. Agyamat, hát már késő, nem fosztanak meg az élet általuk hitt kellemességétől és értelmétől, én az egzisztencializmushoz eljutottan egzisztencia vagyok csak [...]”<sup>18</sup>

Az életen, a világ eseményein való kívülség, kiszorítottság ténye világítja meg a „régí” irodalmi tárgyakat, (érthetően, életrajzi okokból kifolyólag) épp úgy, mint az egy évvel későbbi a „lapozgatós” rendszerben. De vajon - visszatérve a *Jaj-kiállításból* vett idézetre, mely a bölcselkedés hiábavalóságával zárult – hogyan körvonalazható az a szellemi közeg, mely Klee-nél az abszolút fogalmak tartományát célozza meg, és mely 2005-ben visszatérőként jelenik meg a *Mindenki palackzáró szigetben*? Mi az, ami akkoriban fel lett építve (Klee-nél, így részint Tandorinál is), és melyet a *Jaj*-kötet (és részben a *Csodakedd, rémszerda*) egyszerűen a sok „régí” visszavonható/visszabontható tárgyak között láttat. A következőkben az installálás egy másik vonatkozására térnek át, mely a nyelvi performatívumok analógiáin túl az építészet és az idő viszonyairól szólnak.

## II. Építészet („Lapozgatás”, előre-hátra)

A „magánmúzeum”, mely „kis” méretben Tandorinál is többször megnyitotta kapuit a néző-/olvasóközönség előtt, evidens módon analógiája egy valódi gyakorlatnak, a múzeumnak. A posztmodern kori múzeum tapasztalat, mely a mozgó tárlatok, az időszakiság jelentőségét helyezi szembe az állandó tárlatok és gyűjtemények, archívumok formájával, hangsúlyozza az installálás aktusában megfigyelhető metaforikusságot, mely a referenciáit mindig az installálás módja szerint kínálja fel a néző számára. Ezen felül magát a kiállítási teret is egy, a figyelem számára létrehozott metaforikus térként képzei el, mely mögött kirajzolódik a művészi-kurátori szándék, a rájuk jellemző időszemlélet, kulturális és történelmi emlékezet. A jelentések elrendezése, kompilálása azonban nem kizárólag az installálás szabad jellegének köszönhetően jár beláthatatlanul változó eredményekkel. A Klee-életmű esetében ez a „beláthatatlanság” már magától értetődően egy mennyiségi/technikai oldalról is magyarázható – a hagyaték több ezer kép-darabja katalogizált formában, illetve az archiválás igényével sohasem installálható teljes egészében, ekképpen a recepció, a múzeumi nyilvánosság mindig egy szeletét vagy éppen aspektusát képes csak kiemelni. A Bauhaus-évek összefüggésében kiváló példa erre a 2013 tavaszán megnyitott *Kosmos Farbe (Itten - Klee)* című időszak kiállítás, melynek a berlini Martin Gropius Bau Museum adott otthont. A kurátorok és tulajdonosok Paul Klee és Johannes Itten (1888-1967) színelméletének összehasonlítását tették lehetővé a látogatók számára. A lehetséges értéktételek mellett, melyek vagy egyik, vagy másik művész népszerűségét növelhetik, a hat teremben kiállított majdnem százhetven műalkotással látogatóban egy szekvenciális folyamat létrehozása lehetett a cél, mely helyiségről helyiségre haladva formálódott a két személy életrajzána leírásaitól, a figurális és a lineáris festészet rokon értelmű vagy éppen szembe állított darabjain át egészen a színelmélet

<sup>16</sup> Uo. 44.

<sup>17</sup> Tandori Dezső: „Mi az egzisztencializmus?” In Uő: *Csodakedd, rémszerda*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2010. 7.

<sup>18</sup> Uo. 8.

absztrakciójáig. A kiállítás, annak ellenére, hogy a kivitelezés átlátható ívet adott az összehasonlításnak, a két korpusz magától értetődő rokonításának során az installált művek szempontjából csak felületes képet mutathatott. A szükségszerű sikertelenségen túl azonban fontosabbnak látszik az az elrendezés, amely a kortársi klímában, kultúrtörténeti elágazásokban helyezi el a két művészalakot. Ahogyan az ismertető is kitért rá, a weimari Bauhaus berkein belül két különböző személyiség, a mindenkori pártokon kívüli, kollegái által „Jószívű úrnak” (*der gute Herr*) nevezett Klee és a Walter Gropius-szal szemben fellépő, pártütő Itten munkássága tulajdonképpen magában a vizuális gondolkodásban kapcsolódott össze.<sup>19</sup> Persze a különbségeknek is mindig fenntartott, „kiállítható” helye van e téren. Jóllehet, maga Klee is mély érdeklődést mutatott az első világháború éveiben az orientális költészet iránt, illetve a kínai irodalom egyes darabjait be is emelte az 1920-as évek, *Schriftbilder* (*Képirások/Írásképek*) nevű korszakának egyes festményeibe, Ittennel szemben inkább strukturális (talán *logocentrikus*) gondolkodást képviselt, míg a Bauhaus-ból eltanácsolt tanár ezoterikus magyarázatokat keresett a vizualitás kérdései körül felmerülő elméleti problémákra. A mazdaznan-tan, melynek Georg Muche is elkötelezett híve volt a '20-as évek első felében, tulajdonképpen beszívárgott a nyugati gyökerű Bauhaus falai közé – az alkotói folyamat szubjektív elemeit hangsúlyozó, relaxációs (meditációs) gyakorlatokat tanító Itten személye a piaci-társadalmi szempontokat előnyben részesítő direktor, Walter Gropius értékrendjével konfrontálódott. A változó kimenetelű és jelentőségű drámáknál azonban fontosabb Klee és Itten kép-elméletének genetikai kapcsolata. Az összefüggés itt abban a fajta nyelvi útkeresésben keresendő, amely a vizualitás órai magyarázata körül formálódott. Kezdetben maga Klee is Itten (valamint Kandinszkij) óráit látogatta, a könyvkötés mint elavult kézművesség oktatásának tantervből történő eltávolítása után<sup>20</sup> éppen Itten formanyelvi megközelítéseit vette alapul, ki megkísérelte visszavezetni a képi gondolkodást a fogalmiság alapjaira, és az 1923-ban távozó Itten helyére lépett.<sup>21</sup> A képi „kezdeteket” kozmikus rendben elképzelő Itten hasonló teleológiát hagyományozott a katedrán nálánál tovább maradó honfitársra, illetve pedagógiai útkeresései is mintákat adtak Klee-nek. Ennek alapján mely anyagot Itten *Mein Vorkurs am Bauhaus (Gestaltungs- und Formlehre)*<sup>22</sup> címen pedagógiai visszaemlékezés formájában megjelentetett, erős módszertani kapcsolatban áll Klee *Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Das bildnerische Denken* vagy épp a *Pedagógiai vázlatkönyv* címet viselő munkáival. A két oktató, pedagógus már alapállásukat tekintve is hasonlóságot mutattak. Mindketten a képelmélet tanítás kezdetén találták magukat, amit mind Klee, mind pedig Itten a kozmológia összefüggéseire visszavezethető kép vizuális fikciójáig vezetett vissza. Tananyag és módszer tehát egymásra talált, s bár Ittennek több éves tapasztalata volt az elemi szintű tanításban, önéletrajzának sorai szerint óvatossággal bánt hallgatókkal, megőrizvén bennük a szubjektív intuíciót. Éppen ezért a *Gestaltungs- und Formlehre* sem az a szigorú értelemben vett metodika, melyet címe ígér, hanem a pedagógiai vonulat személyes találkozásokkal való kiszínezése, egy „nagy korszak” képeskönyve, illetve egyfajta Bauhaus-évekre szorítkozó szakmai önéletrajz.<sup>23</sup> A Itten által preferált relaxáció voltaképpen nem is előkészítő tevékenység volt az órák elején, hanem az alkotói idő kihasználásának eszköze, hiszen a hallgatóság több nap időt is

<sup>19</sup> A Bauhaus vezetése körüli viszállyról részletesen itt: Éva Forgács: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics. (Time)*, trans. by John Bárti, Central European University Press, Budapest-London-New York, 1997. 70-80. (A továbbiakban: Forgács, stb.)

<sup>20</sup> Magdalena Droste: *Bauhaus* (Bauhaus Archiv – 1919-1933), ford. Körber Ágnes, Taschen Verlag/ Vincze Kiadó, Budapest, 2003. 96.

<sup>21</sup> Uo. 62-65.

<sup>22</sup> Az olvasás során a *Gestaltungs- und Formlehre* következő angol kiadását használtam: Johannes Itten: *Design and Form – The Basic Course at the Bauhaus*, (Revised Edition), trans. by Fred Bradley, Thames and Hudson, London, 1975. (A továbbiakban: Itten, stb.)

<sup>23</sup> Itten, amellet, hogy Lao-Tse gondolati líráját citálja, a lényeglátás céljának/vágyának megfogalmazásával nyitja meg könyvét: „This book was not intended to offer a systematic syllabus and sequence of subjects to be copied for a course of instruction. What it attempts to do is describe the essence of my method of my teaching.” Itten, 13.



kapott olykor egy-egy intuitíven megoldandó feladat során. Másrészt pedig az anyag részének bizonyult, erről tanúskodnak Lao-cétól idézett, Itten által nagyra tartott sorok is, melyek a problémátlan, nem akart tevékenységet helyezik *lényegileg* előtérbe szemben a megoldások, gondok funkcionalizmusával.<sup>24</sup> Bár maga Klee sem a Bauhaus európai piacra szánt tudásának részét képviselte az iskolából – lévén a *Pedagógiai vázlatkönyv* is a Bauhaus elemi tárgyeleme – a tanítással egy időben összeállított, megírt tudástára traktátus jellegű, következetes fogalomhasználatot szorgalmazó írásokat jelent. Egy Tandori Dezső által fordított írásában Klee a fokozatosság elve mellett voksol a tér tanulhatóságát illetően.

Vannak egzakt kísérletek a művészet terén. A térenkívüliség, a belső tér, a színek túláradása, a lefejtés. Nem egyéb mindez, mint harc a térért; de nem külsőleg szükségszerű harc, hanem belső célra törő dolgok. Dolgok egész sora tartozik ide, mint például a térbeliség, problematikája legvégső határáig. „Problematika” helyett az is mondhatnánk: egy bizonyos titok. Egyszerű dolgoknak is lehet problematikája. Egész sor érték szükséges, mely a problematikához, a titkokhoz vezet vissza. [...] A legelől lévőtől a leghátul lévőig vezető, képzeletbeli híd ez; a közép így nem marad szabadon. [...] Ezek a fogalmi konstrukciók egzakt tisztázást igényelnek, hogy területünk ábrázolási törvényeit kibonthassuk belőlük.<sup>25</sup>

Akárha azt a fajta prozódíát és tartalmat olvasnánk, melyet Tandori az *Előszó Paul Klee-hez* című költeményben saját szövegvilágában alkalmaz: „És közben Klee úr (aki: kicsoda?) mintha táblázaton és listán számolhatna be (ezt merészeli), minek mi a sora. Mintha az egész nem lenne más, mint: iskola.”<sup>26</sup> Az iskolásság mint attitűd voltaképpen egyszerre volt jelen a Bauhaus iskolában más, közeli-távoli kortársi jelenségekkel. Ebből adódtak az alábbi ellentétek is. Hannes Meyer várostervező-építész elsősorban a társadalom széles rétegeit célozta meg a jövő építkezéseinek felhasználóiként, melynek hangot adott *Bauhaus und Gesellschaft* (1929) című költeményében megtartva gondolkodásában a jövő társadalmának század eleji költészeti ideáját,<sup>27</sup> míg maga Gropius megrendelő-orientált ágat képviselt igazgatásának végéig, a Bauhaust jól működő termelőüzemként képzelve el.<sup>28</sup> Ez talán már a kiforrott vagy inkább kifejlett, hatásokkal túltelített szellemiség időszaka volt, ám az iskola szellemi gyökerei talán ennél szerteágazóbban rajzolódhatnak ki. Talán maga Klee meghívását is az a tény eredményezte, hogy – Gropius szűk építész körét leszámítva – a Bauhaus oktatói részben az egykori *Der Blaue Reiter*, a *Der Sturm* és a *Die Aktion* nevet viselő avantgárd orgánumok alkotói közül kerültek ki, így főként az expresszionizmus kísérleteinek múltidejében kapaszkodnak meg. Nem véletlen hát, hogy a Bauhaus ilyen kulturális jelenséggé került be a köztudatba, kezdetben maga Walter Gropius is a „manifesztum” avantgárdra utaló műfaji megjelölést adta szövegének, melyben „a jövő új épületének” közös, összművészeti felépítésére hívja az alulfizetett grafikusokat, festőket.<sup>29</sup>

Feltehetőleg ennek köszönhető, hogy a Bauhaus-ban mindvégig megmaradt egy művészi vonulat, gondolhatunk itt egyszer Oskar Schlemmer Bauhaus-mozgásszínházára, melyet a Bauhaus tereinek és design-jának élő illusztrációiként talált ki,<sup>30</sup> valamint az ugyanezen iskola tanári karában tevékenykedő Kandinszkij személyére. Ám a folyamat visszafelé is elképzelhető. Az alapvetően építészeti, belsőépítészeti és formatervezésre szakosodott iskola

<sup>24</sup> „The Principle: / Matter represents the usefulness / Non-matter the essence of things.” Lásd: Uo.

<sup>25</sup> Paul Klee: „Eligazodás a mű terében – A térbeliség gyakorlatához (1921)”, ford. Tandori Dezső, in *A Bauhaus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*, vál., szerk., bev. Mezei Ottó, Budapest, Gondolat Kiadó, 1975. 127. (A továbbiakban: *A Bauhaus*, stb.)

<sup>26</sup> *A becsomagolt vízpart*, 95.

<sup>27</sup> Hannes Meyer kiálltvány-versét *Bauhaus and Society* címen lásd itt: Forgács, 170-171.

<sup>28</sup> Droste, 134.

<sup>29</sup> Walter Gropius: *A weimari Állami Bauhaus manifesztuma*, ford. Tandori Dezső, in *A Bauhaus*, 50.

<sup>30</sup> Ezen törekvéshez Meyer 1923-ban „Vagyunk! Akarunk! És alkotunk!” végszavakkal kiálltványt is írt. Lásd: *A Bauhaus*, 175.

nézetrendszerének bélyegét rányomta az olyan életművekre, melyek ezekkel a területekkel nem érintkeztek addig. Ennek tudható be Klee '20-as években alkalmazott, kompozíció-központú és architektonikus festészete, valamint a *Gedichte* című (eredetileg „Geduchte” címen vezetett füzetből szerkesztett) kötetbe beválogatott töredékek képelméleti, strukturalista jellege.

Ami a Bauhaus-vonatkozásból itt érdekessé válik, az a Bauhaus történetének magántörténetben való lecsapódása. Ugyanis az „iskolát” egyszerre övezi a kultúrtörténet legendás retorikája, ezért a jelölők túlhalmozott sorával (ha a *Jaj-kiállítás* Sennelier-krétáját vesszük alapul: „palimpszesztjével”) kitakart múlt időnek tekinthető, illetve, rekonstruálva annak klímáját, célkitűzéseit, egyszerre tekinthető egy olyan kipróbált hangütésnek, amely a 20. századi modernség jövőbe tekintő beszédmódja. Már maga a tematizálás is kétértelmű performatívumnak látszik: eme tárgy (a *Bauhaus*, jelentsen bármit így egészében) materialitásában, szellemiségében megragadható a jellemző tárgyak meglétében, gondozásában és idézeteiben, újraidézésében. Gondolhatnánk akár Breuer Marcell emblematis Vaszilijszékére is. E szék elsősorban muzeálisan rögzült kulturális közhely, ám mint a csővázis szerkezet – talán éppen a Bauhaus tömegtermelési alapállása és máig tapasztalható belsőépítészeti hatása miatt – formatervezési linknek számít napjainkig. Vagyis egyszerre mozdíthatatlan tárgy, melyet a modernségre szakosodott intézmények archiválnak, installálásával vagy épp egy róla készült képpel egy egész időszak jelenlétét képezve meg a kiállítóterben (akárha részben a Walter Benjamin-féle *aurából* is részesülne, mely a modernség előtti műalkotások sajátossága<sup>31</sup>) és egyszerre mutat egy dinamikus átöröklöttséget, egy azóta többször újrafogalmazott (*bauhausiánus*) társadalom- és jövőkultuszban fogant mobilitást. Ezek az időbeli pontokon, amikor is a „Bauhaus” újjászületik, az a jelentésképző dinamizmus lép működésbe, melynek irányait, és az értelmezettség mélységeire való érzékenységet a divat változó mechanizmusai befolyásolják. A több évtizedes archiválási munkáknak, a hozzájuk kapcsolódó intézményeknek (például a Bauhaus Archivnak) és a kortárs építészetben való jelenlétnek köszönhetően talán kevésbé érdekes, milyen lehetőségei, példái lehetnek ennek a bonyolult hatástörténetnek – ami inkább tárgyalható itt, az az alakzatosság, amely a Bauhaus-féle kép-és térhagyatékból kiindul. Mondhatnánk, hogy hasonló tárgyszemlélet érvényesül Tandori Duchamp-értelmezésében: „Duchamp Duchamp után? Inkább: Duchamp in Progress!” Ám a tárgyakra való rálelés (azaz ha van ilyen, akkor a *ready made* mint) folyamat, mint meghatározó alkotási-befogadási szempont problémásan illeszkedik abba a gondolkodásba, melyet Klee kapcsán a „tisztá megfeleltetések” köre magával vonhat.

Ami Klee munkáiban fellelhető többértelműséget illeti, a képírás/írásképp kiolvasásának lehetősége voltaképpen a Klee-t (véltetően!) ért hatások körében keresendő. K. Porter Aichele Klee-nek szentelt könyvének *Harmonizing Architectonic and Poetic Painting* című fejezetének Klee *Mural* (1925) című munkáját egy elágazási pontként látja. Hogy mennyire példaértékű éppen ez a festmény, kétséges, ám minden bizonnyal belátható, hogy a *Mural* vállal(hat)ja a dekorativitás (ha a szecesszió ornamentikussága felől nézzük) meghaladott (sic!) jellegét és a társadalmi igényekre érzékeny vagy legalábbis jövő-centrikus Bauhaus-törekvések kísérletértékét. A dekoratív jelleg mellett szól Aichele magyarázata szerint az az érv, hogy a (kvázi-)sorokba vésett-írt absztrakt pszeudo-jelek megidéznek egyszerre a függönyök, szobadekorációk akkor invenciózus (mára már inkább *minimal* stílusú közkinccs/közhely értékű) tervezeteit. (Eme botanikus betűk, növényírásjelek előzményei a '20-as évek elején a színharmóniával megfeleltethető betűk voltak, melyen az Énekek énekének egy strófáját festette meg Klee, és ezek absztrakciójának tekinthető a *Mural* texturájának készlettára, mely akár a legkorábbi, Linné-féle növénymorfológia paródiája is lehetne.) Aichele feltevését talán alá is támasztja azzal, hogy a reprezentáció és dolog kapcsolatát örökösén tárgyaló Klee nem hagyta figyelmen kívül a dekorativitás kérdését, esetenkénti

<sup>31</sup> Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*, <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>, elérés: 2013. 09. 12.

relevanciáját saját kísérleteiben. Azonban a vizuális nyelv Klee esetében ekkoriban nagyon jellemző, hosszan ívelő szerialitásban kifejtett formája kecsegtethet olyan értelmezési lehetőségekkel, melyek inkább a nyelv kérdése, relevanciája felé terelhetik a szemlélőt. Ez a vonatkoztatási irány már csak azért sem elvethető, mivel Klee ezidőtájt illeszti be a kortársi jelenségekhez képest hagyományosnak mondható lírát festményeibe (az Énekek énekét a Luther-biblia szerinti változatban és apja, Hans Klee átköltésében), ekkoriban kerül elő tanítás/elméletírás az elvetett költői ambíciók múltjából a nyelv mint munkaeszköz, és Aichele szerint ekkoriban érik intenzív hatások az avantgárd líra, mindenek előtt Kurt Schwitters költészete felől. Aichele a *Mural* (1925), és valamivel később a *Chatedral*, [1926]) című munkák kapcsán az építészeti (*architectonica*) szemléletet vél felfedezni, mely különböző távlatokat nyithat a *Mural* argumentációjában. Egyrészt szószerint véve, jelentkezik itt a sorok „tektonikájában” a Bauhaus alapvetően építészeti világképe, másrészt azon irodalmi fejlemények köre, melyek az építészetet/épületeket valamilyen formában tematizálják. Példának Aichele Kurt Schwitters *Wand* című költeményét olvassa, mely szöveg véleménye szerint felbontja a megszokott lineáris olvasás rendjét, egyszerre kínálja fel ugyanis a horizontális és a vertikális olvasási irányok tetszőleges lehetőségeit. A Klee-vel akkor már majdnem két évtizede kapcsolatot ápoló Schwitters törekvéseinek rokon értelműsége a *Schriftbilder* időszakában egyszerre érthető, és egyszerre zavaró hatást kelt az eddig kirajzolódó kontextusban. A *Beiträge zum bildnerischen Formlehre*, a *Das bildnerische Denken* és a *Pedagógiai vázlatkönyv*, az intermediális transzferekben valamiféle kirajzolhatatlan, de legalábbis nyelvileg-képileg leképezhetetlen kapcsolatformát feltételez, mely kísértetiesen ott lebeg az értekezések sorai között és a festői életműben is. A kapcsolat maga valamiféle nyelv és kép közötti korrespondancia (az elméletből már idézett „titok”) eszménye, célja, a kimondás nélkül. A dolgok Klee pedagógiájában egymásra találnak: a meghúzott vonal és a vonal ideája a befelé haladó alkotói folyamat része. Ez a folyamatosság azonban mindig rögzített, akár a *Das bildnerische Denken* vektorábrái,<sup>32</sup> alkotójuk intencióiból pedig inkább közvetítenek (új keletű?) klasszikusságot, mint egy manifeszt avantgárd szemléletet. Emellett a modernséggel kapcsolatos, némileg vizionárius elemeket hordozó *Alkotói hitvallás* is inkább egy gondosan komponált táblakép, minthogy performansz-szellemet tükrözzön. Ám korántsem gondolható el felületesség nélkül a stílust és hangütést elemző iménti megjegyzésem. Ugyanis – és ez látszik lényegesnek – Klee nem az avantgárd társadalmi és ideológiai direktségével formálta meg a modernség gondolatát, hanem tárgyiasság szempontjából. Mindez elsősorban vizuális és kreatív megközelítés, melyre jóformán csak példát, mintsem hogy ellenérvet lehessen találni az életműben. A kiemelhető, a példaértékű passzus keresése éppen ezért hiábavalónak látszik, így majdhogynem tetszőlegesnek számít a következő idézet is. „Egy ókori ember, ha hajós és csónakban ül, joggal élvezi a dolgot és méltányolja e szerkezet értelmes kényelmét. Ennek felel meg a régiek ábrázolása. Most pedig egy modern ember egy gőzhajó fedélzetén lépkedve átéli: 1. saját mozgását, 2. a hajóét, amely ellentétes irányú is lehet, 3. az áramlás mozgásirányát és sebességét, 4. a Föld forgását, 5. pályáját, 6. a holdak és a csillagok pályáját körülötte. Eredmény: mozgások szövedéke a világmindenségben, centruma a gőzhajón az Én.”<sup>33</sup> Az *Alkotói hitvallás* voltaképpen egy, a *Két hegy van* című költeményből és a képelméletekből (a képi gondolkodás elejéről) ismert kozmológiai fókusz használja. A régi és az új ember meséje egy folyó-, csónak-égbolt jellegű építmény statikus képévé változik a pontokba szedés, vagy ahogy Tandori írja: listázás szerkesztése által.

Emellett a tárgyhoz való viszony szempontjából is problematikusnak mondható Aichele értelmezése Klee textúrái és a *Wand* című költemény kapcsán. Ugyanis amiben a dada egységesnek mondható, az a szemantikai alapállás, melyet tárgyválasztásában és a tárgyak

<sup>32</sup> Paul Klee: *Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre* (Band 1.), Schwabe & Co. AG Verlag, Basel, 1990. (A továbbiakban: *Das bildnerische Denken*, stb.)

<sup>33</sup> Paul Klee: *Alkotói hitvallás*

<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>, elérés: 2013. 09. 12.

birtokbavételében gyakorol. Bár Schwitters is (ki mellel szerez a *Jaj*-kötet portréi között)<sup>34</sup> építkezett talált tárgyakból, épületeinek esetében azonban a rátalálás folyamata számított, mely rátalálást a konceptualizmus örökölte meg később, és mely rátalálás valóban a Tandori által javasolt *Duchamp in Progress*-szlogen jegyében zajlott, így maguk a tárgyak elszállításukkal váltak más tárgyakká. Schwitters *Wand*-ára is igaz, hogy egy olyan hosszú kísérletnek tekinthető, melyben a repetícióval és a kontextus hiányával a jelölő (a „Wand” és a „Wände” szó) elveszíti azt a dolgot, amit jelöl. Így egyik dolog a másikra cserélődik ki, még ha alakra ugyanaz is marad. Dorothea Tanning *Door* címet viselő térbeli (architektonikus) művét Mary Ann Caws meghatározónak látja a dada mibenlétének kérdéskörében. „What this door opens or closes on is very much not the point – the point is its being, far beyond what it contains or excludes.”<sup>35</sup> Ilyen fajta átlépési folyamatot Klee esetében nem látni, a dada produktumaihoz képest a megfelelés eszménye jóformán egyfajta saját koncepciójú klasszikusságba utalja az expresszionistának kikiáltott festőt. A dada-féle szemantikai univerzum ugyanis a variabilitás lehetőségével kecsegtet, nem az individuális és dividuális tárgyak kapcsolatának kérdéseivel,<sup>36</sup> a dadában ugyanis „minden egymás mellé kerülhet”, írja Kurt Schwitters című versében Tandori.<sup>37</sup> Az efféle szabadság forma, matéria (és talán egzisztencia) szempontjából visszakapcsolási alkalmat ad Tandori Dezső *Jaj-kiállítás*-ához. A szerialitással párosulva – az ő szavát használva – „csőlakói” autodidaktasággal a cserék, palimpszesztek, rámásolódások örök körforgása egyfajta avantgárd-koncepciónak mondható, netán az avantgárd egyik megnyilvánulásának, saját koncepciójának.

Mint látszik, az *építészeti* az 1920-as években talán a legmeghatározóbb jegye a Klee-poétikának, mely egyszerre hordozza magában az absztrakció kultuszából fakadó leválasztottságot, a kép-elméletírás alupolitizált jellegét, és mely mindig más és más formában, de visszaköszönni látszik Tandori lírájában. Megkockáztatom, talán a Klee-vel kapcsolatosan említett „hiába-filozofálás” is beleillik azon képzőművészeti/irodalmi tárgyak sorába, melyekről a mottóként választott részletben Tandori így fogalmaz: „Ezt már másutt megírtam jobban/rosszabbul”<sup>38</sup> Ismétlései között egy rokonítható egzisztenciaként, állatbarátként, de építész-korszakának tükrében is megjelent a sorok között Paul Klee.

### III. „Visszalapozgatás”

Az imént felvázolt összefüggésekből – illetve az első tanulmányban írtak alapján – meglátszik, hogy a Tandorinál éppen aktualizált „Klee”-k egy beható, alapos olvasat, közeli ismeretség eredményeinek tekintendők. Eme magától értetődő viszony mellett világossá vált az is, hogy a Klee-korpusz nyomai kitakarva, átszerkesztett módon, olykor a saját beszédmodok eltávolító eszközöként jelentek meg. A Tandori által kimért, minden esetben kicsit átfókuszált optika, mely Klee képi világára nézett, kétségtelenül tanulságosnak, az ehhez kapcsolódó magyar nyelvű irodalom viszonylatában pedig hiánypótlónak bizonyult. Ugyanis az iménti interpretációk, (beleértve itt első tanulmányomait is) legyenek elemeikben olykor esetlegesek, elvezettek bizonyos kérdésfelvetésekhez, melyek Klee nyelvi, kép-nyelvi törekvéseiben relevánsak és elengedhetetlenek a további kutatásban. Ugyanis az itt megrajzolt Bauhaus-vonulat következtetni enged egy olyan terület fontosságára, melyhez egy sajátos „klimatológiai” munka, egy szellemi légkör áttekintése, felmérése szükséges, és mely már túlmutat az itt csak nagyobb vonalakban szemléltetett irodalmi hatástörténet kapcsolattrendszerein. A nyelv, a kép és a hang reprezentációs kísérleteiben, és (ha a Klee-vel egykorú technikát vesszük alapul) vívmányaiban (!) fellelhetőek a

<sup>34</sup> *Jaj-kiállítás*, 41.

<sup>35</sup> Mary Ann Caws: „The Objects of Dada”, in *Avant-Garde Critical Studies*, 2011. Vol. 26. 71.

<sup>36</sup> Lásd: *Das bildnerische Denken*, 239.; illetve: *A Bauhaus*, 136-142.

<sup>37</sup> *A becsomagolt vízpart*, 155.

<sup>38</sup> *Jaj-kiállítás*, 40.

művészi/tudományos elkötelezettségnek bizonyos rokonítható szálai, melyet az összehasonlító irodalomtudomány eszköztára a tudástörténet spektrumának tárgyaival egészíthet ki. A kérdés mindezek alapján az, hogy milyen szellemi-társadalmi és technikai feltételek, valamint jövőelképzelések tették lehetővé, hogy a Klee-féle és a hozzá hasonló életművek fő programjává a nyelv-kép-hang-kapcsolat foglalja el a főszerepet.

## Bibliográfia

**Aichele**, K. Porter: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*, New York, Camden House. 2006.

*A Bauhaus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*, vál., szerk., bev. Mezei Ottó, Budapest, Gondolat Kiadó, 1975.

**Benjamin**, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*.

<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>, elérés: 2013. 09. 12.

**Caws**, Mary Ann: „The Objects of Dada”, in *Avant-Garde Critical Studies*, 2011. Vol. 26. 73-82.

**Droste**, Magdalena: *Bauhaus* (Bauhaus Archiv – 1919-1933), ford. Körber Ágnes, Budapest, Taschen Verlag/ Vincze Kiadó, 2003.

**Éles** Árpád: „Ketten a képen – Paul Klee és Tandori Dezső”, in *Szövegek Között XVII*. Szerk.: Fried István, Kovács Flóra, Szeged, 2012. 44-58. [http://www.szokoz.complit.u-szeged.hu/wp-content/uploads/2013/03/%C3%89les-%C3%81rp%C3%A1d\\_-Ketten-a-k%C3%A9pen\\_Paul-Klee-%C3%A9s-Tandori-Dezs%C5%91\\_jav%C3%ADtott-jegyzettel2.pdf](http://www.szokoz.complit.u-szeged.hu/wp-content/uploads/2013/03/%C3%89les-%C3%81rp%C3%A1d_-Ketten-a-k%C3%A9pen_Paul-Klee-%C3%A9s-Tandori-Dezs%C5%91_jav%C3%ADtott-jegyzettel2.pdf), elérés: 2013.11.04.

**Forgács** Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, trans. by John Bátki, Budapest - London - New York, Central European University Press, 1997.

**Itten**, Johannes: *Design and Form – The Basic Course at the Bauhaus*, (Revised Edition), trans. by Fred Bradley, Thames and Hudson, London, 1975.

**Klee**, Felix: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján)*, ford. Tandori Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1975.

**Klee**, Paul: *Alkotói hitvallás*, ford. Tillmann J. A..

<http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html>, elérés: 2011. 02.15.

**Klee**, Paul: *Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre* (Band 1.), Schwabe & Co. AG Verlag, Basel, 1990.

**Klee**, Paul: *Gedichte*, Hrsg. Felix Klee. Zürich-Hamburg, Arche Literatur Verlag AG, 2010.

**Tandori** Dezső: *A becsomagolt vízpart*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1987.

**Tandori** Dezső: „Mi az egzisztencializmus?” In Uő: *Csodakedd, rémszerda*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2010.

**Tandori** Dezső: *Jaj-kiállítás*. Budapest, Scolar Kiadó, 2011.

**Tandori** Dezső: „Mindenki palackzáró sziget – Duchamp Duchamp után I. (Talán „I.”)”, in *Balkon*, 2005/1, [http://www.balkon.hu/balkon05\\_01/01tandori.html](http://www.balkon.hu/balkon05_01/01tandori.html), elérés: 2011.04.25.

**Tandori** Dezső: „Paul Klee-háztartásbeli”, in. 2000, 2004/4.

[http://www.ketezer.hu/menu4/2004\\_04/tandori.html](http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html), elérés: 2012.11.22.

## Kapcsolódó kiállítás

*Kosmos Farbe – Itten – Klee*, Berlin, Martin Gropius Bau Museum, 2013.

A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

SZEREPBONYOLÍTÁSOK ÉS ÚJRAÍRÁS GEOFFREY CHAUCER *TROILUS ÉS CRESSIDA* CÍMŰ SZÖVEGÉBEN

Geoffrey Chaucer az 1380-as évek közepén fejezhette be *Troilus és Cressida* című elbeszélő költeményét, mely a *Canterbury mesék* mellett az angol költő egyik legismertebb, legsikeresebb írása. Forrásai között elsősorban Boccaccio *Il Filostrato*-ját, valamint a 12. századi Benoît de Sainte-Maure-t<sup>1</sup> és az egy évszázaddal későbbi Guido Da Colonnát tartjuk számon, sok más valós szerző mellett, mint például Darés és Dictys, illetve a nagyon is fiktív Lollius, akikre Chaucer maga is hivatkozik.<sup>2</sup> A *Troilus* cselekményében leginkább az *Il Filostrato*-t követi, ám Chaucer szövegében a jellemábrázolás, valamint a szerepek működésének vizsgálata sokkal nagyobb hangsúlyt kap. Egy másik különbség a hangsúlyok és kiemelések variálása, valamint a Boethius-tól átemelt filozófiai álláspontok és gondolatok felhasználása.<sup>3</sup> Különösen emlékezetes Troilus hosszas elmélkedése a szabad akarat és a predesztináció kérdéséről, illetve Fortunára vonatkozó hivatkozások, melyek e filozófus gondolatait követik.

E. T. Donaldson megjegyzi, hogy a *Troilus* azon kevés középkori művek egyike, amelyek mindig nyitottak az értelmezésre és újraértelmezésre még a modern olvasó számára is.<sup>4</sup> A barthes-i koncepciókat alapul véve sokkal inkább szöveggként tarthatjuk számon a *Troilust*, semmint a polcon egy helyet elfoglaló műként, hiszen nagyon sok esetben nyitott az olvasó játékára, „nyelvben tartására”, magára az újraértelmezésre.<sup>5</sup> Az újraírást nem csak az adaptációban láthatjuk, hanem elsősorban a karakterek közötti interakciókban és manipulációkban is, amely különösen hangsúlyos lesz Pandarusnál: ő egészen odáig megy, hogy feltehetjük a kérdést, vajon maga a szerelem is az újraírás tárgyává tehető-e. Nagyon érdekes az is, ahogy Chaucer kiemeli a *Troilus* szereplőinek bizonyos tulajdonságait, és ezeket hangsúlyozva a románc kísérleti terepén egymás mellé helyezi, ütközteti őket. Például megnézhetjük, mi történik, ha a románc hölgyének szerepébe egy özvegy kerül, akinek számára az erényes özvegy képéhez való ragaszkodás a legfontosabb; vagy ha a lovag, akinek hősiességére, standard románc-mintákat követő cselekvésére nem számíthatunk, ellenben nagyon is kötődik az udvari szerelem konvencióihoz; illetve ha a közvetítő messze túllép szerepkörén, és maga is beleavatkozik a történetbe, sőt rajta múlik, hogy a szerelmesek egymásra találjanak-e.

*Criseyde*

A középkori románcok hölgye az idealizált ábrázolásmódnak megfelelően nyitott a szerelemre, míg az ideális özvegy nagyon is önmegtartóztató, és ezt a nyilvánosság előtt bizonyítania kell. A történet problematikussá válik, ha egy románc hölgyszerepébe egy özvegy kerül, hiszen így fennáll a lehetőség, hogy alakjára egyfajta nőgyűlölő sztereotípiát árnyalva vetül. Az özvegység ugyanis más jelentéstartalmakkal telíti a történetet, mint egy érintetlen hajadon, vagy egy bajba jutott hölgy esetében. A románc keretein belül könnyen kieleződik e két, egymástól távol eső nőtípus közötti különbség, és egy alakban

<sup>1</sup> Benoît történetében Troilus és Criseyde szerelme elsőként szerepel, ám itt a hölgyet még Briseidának hívják. Képes Júlia: „Előszó,” in Geoffrey Chaucer, *Troilus és Cressida*, ford. Képes Júlia, Budapest, Kozmosz könyvek, 1986. 13.

<sup>2</sup> Más szerzők műveit is felhasználta Chaucer történetének megírásához, például Ovidius, Statius, Dante és Petrarca műveiből is vett át. Vö. Stephen A. Barney: *Troilus and Criseyde*, in *The Riverside Chaucer*, szerk. Christopher Cannon, Oxford, Clarendon Press, 2008. 471-472.

<sup>3</sup> Vö. Corinne Saunders: „Troilus and Criseyde: An Overview”, in *Chaucer*, szerk. Corinne Saunders, Oxford, Blackwell, 2001. 130-131.

<sup>4</sup> Vö. E. T. Donaldson: „Troilus and Criseyde”, in *Geoffrey Chaucer – A Critical Anthology*, szerk. J. A. Burrow, Harmondsworth, Penguin, 1969. 190.

<sup>5</sup> Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé”, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal-Vilcsék Béla-Szamosi Gertrúd-Sári László, Budapest, Osiris, 2002. 96-98.



megjelenve feszültséget kelt.<sup>6</sup> A mizogin felhang a narrátor diskurzusában terjedve egyrészt a mindvégig rejtve maradó nyilvánosság véleményét tükrözheti, másrészt viszont egy szembeállításra ad lehetőséget. Criseyde mint karakter választása már eleve adott volt Chaucer számára az *Il Filostrato* özvegye, Criseida után. Ha jobban megfigyeljük, egy bizonyos magatartás bontakozik ki az itáliai történet, valamint a *Troilus* oldalain a románc hölgyének részéről. Ezt a magatartást, a róla kialakított képet Criseyde többször hangsúlyozza, és előtérbe helyezi, mindenáron megvédendőnek véli a közösség előtt, és ezzel hat a többi szereplőre, illetve a Narrátorra is: ez a középkorban közismert erényes özvegy alakja.

A középkori kereszténységben az özvegyé áldott, ám liminális helyzet volt, spirituális beállítottságuk pedig azáltal igazolódott, hogy eltávolodtak a házasság világiasságától, és a szüzek tökéletes érintetlensége felé fordultak.<sup>7</sup> A leírások szerint ezeknek az özvegyeknek a férjükért elmondott imáknak volt ildomos szentelniük az életüket, nem pedig a testi örömök után vágyódni, melyet egy második házasságban lelhettek volna meg. Így jelenik meg a határhelyzetük a házasságban már megtapasztalt testiségben, valamint az özvegyi lét önmegtartóztatásra való törekvésében.<sup>8</sup> Elvesztett férjük, valamint az imáik miatt is kötődtek a holtakhoz és a túlvilághoz, és ez megint csak liminális helyzetükre hívja fel a figyelmet. E helyzetüket jellemzik a Victor Turner által kiemelt átmeneti fázisok: férjük halála után az özvegyek kimozdulnak a társadalmi struktúra egy korábbi, rögzített pontjáról, és a gyász határmezsgyéjén áthaladva egy marginalizált, ám valamennyire állandó helyzetbe kerülnek, „és ennek köszönhetően világosan meghatározott és »strukturális« típusú jogai[k], kötelességei[k] vannak másokkal szemben; elvárják tőlük, hogy bizonyos szokásszerű normák és etikai mércék szerint viselkedjenek, amelyek kötelezőek a társadalmi pozíció elfoglalójára nézvést».”<sup>9</sup> Ez utóbbi, az egyesülés szakasz azért fontos, mert az özvegy egy olyan etikai kötöttségét erősíti meg, amely miatt minden tette felett a *communitas* öröködi vigyázó szemmel.

Hayward és Clark egyetért abban, hogy az erényes özvegy liminális helyzetet foglalt el a társadalomban, alakja pedig a történetekben meglehetősen védtelen, törékeny volt. E törékenysége egyrészt az alak ingatagságában, instabilitásában is megjelent, hiszen korábbi tapasztalatai a testi szerelemről csak megnehezítették az újbóli vétkezés elkerülését. Másrészt a társadalmi nyomás miatt gyakran azok az özvegyek váltak érintetté, akik nyílt fogadalmat tettek a közösség előtt az erényes életre. A hűtlen özvegy karikatúrája több mű inspirálója lett, és a kor nőgyűlölő felhangjainak hordozójává vált.<sup>10</sup> A populáris irodalomban ez a hang végül humoros elemként jelent meg a művekben, és egyfajta velejárójává vált az özvegyiség ábrázolásának.<sup>11</sup> Ehhez hasonló a hangot ismerhetünk fel Chaucer narrátoránál is, aki ugyan eltávolodik ettől a fajta véleménynyilvánítástól és folyamatosan menetegti a szöveg hősnőjét, egyúttal felhívja a figyelmet erre a vonásra. Az instabilitás és a liminális helyzet mind része az általa védett hölgy karakterének, és nem csak a szereplő egyéni vonásait gazdagítja, hanem eredendően magát a szerepet is meghatározza. Elsősorban ez a változékony jellem és a jóhír féltése határolja be Criseyde cselekedeteit, döntéseit.

Rebecca Hayward is felhívja a figyelmet tanulmányában az özvegy mizogin szereotípiájának legfőbb vonására, az ingatag jellemre.<sup>12</sup> Ez az instabilitás származhat egyrészt az özvegy korábbi, házaselettel kapcsolatos tapasztalataiból, másrészt liminális helyzetéből. E liminális figurák, vagy „küszöbemberek” jellemzői Turner elgondolásában „szükségképpen bizonytalanok”, hiszen ezek a

<sup>6</sup> Rebecca Hayward: „Between Living and the Dead: Widows as Heroines of Medieval Romances,” in *Constructions of Widowhood and Virginity*, szerk. Cindy L. Carlson and Angela Jane Weisl., New York, Plagrave Macmillan, 1999. 222.

<sup>7</sup> Szent Ágoston szerint a hitves halála lehetőség az özvegy számára, hogy visszaszerezze azt az erényes és lemondással teli életet, amelyet a házasság megszakított. Éppen ezért sem támogatták a korai egyházatyák az özvegyek újraházasodását, hiszen így nem feleltek meg az erényes özvegyről kialakított képnek. Vö. Katherine Clark: „Purgatory, Punishment, and the Discourse of Holy Widowhood in the High and Later Middle Ages”, in *Journal of History of Sexuality*, 16.2, 2007. 174-175.

<sup>8</sup> Vö. Clark: „Purgatory, Punishment”, 177-178.

<sup>9</sup> Victor Turner: *A rituális folyamat*, Budapest, Osiris, 2002. 107-108.

<sup>10</sup> Vö. Katherine Clark elméletére alapozom. Clark: „Purgatory, Punishment”, 195.

<sup>11</sup> Vö. Clark: „Purgatory, Punishment”, 196.

<sup>12</sup> Úgy tartották, hogy az özvegy férje halála után azonnal új férfikarok ölelése után vágyakozik, ez a nézet pedig a női szexualitásról alkotott ideológiában gyökerezett. Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 221.



„liminális személyek sem itt nincsenek, sem ott”.<sup>13</sup> Ennek mintájára a középkori özvegyek sem tartoznak már a férjük oldalán helyet elfoglaló feleségek szerepkörébe. Ugyan elvárt tőlük férjük halála után az erényes, szűzies életvitel, viszont szexuális tapasztalatuk miatt, nem tartozhatnak az önmegtartóztató szűzek közé sem. Mindaz, ami megmarad (és amire az ingatagságot, az özvegyiség törékeny mivoltát visszavezetik) a köztes lét, a tapasztalat, és a vágy az újbóli tapasztalatra.

Ugyanakkor a történetekben az özvegyek megpróbálhatták elkerülni a mizogin szereotípiát. Az egyik lehetőség az volt, hogy belátják: az özvegyeknek liminális figurákként meg kell felelniük egy etikai kódrendszernek, és nem szabad hagyniuk, hogy a hűtlenség árnya rájuk vetüljön. A másik lehetőség az volt, és erre Hayward is felhívja a figyelmet tanulmányában, hogy megpróbáltak közvetítő útján (és természetesen hosszú vívódás után) új szerelmi kapcsolatba kezdeni.<sup>14</sup> Criseyde pedig pontosan ennek megfelelően jár el, amikor a II. könyvben Pandarus megkeresi őt az új szerelmes, Troilus hírével. Ellenáll nagybátyja érvelési rohamának, és az első látogatás alkalmával finoman vissza is utasítja, ám amikor Pandarus magabiztosan eltávozik, Criseyde magára marad gondolataival. Ebben a szövegrészben<sup>15</sup> több olyan pontot is megismerünk, amely mentén Criseyde karakterének értelmezését elkezdhetjük. A legfontosabb talán a hölgy vívódása, amelyben megpróbálja meggyőzni magát: érvek és ellenérvek sokaságát sorolja fel annak megfelelően, hogy mi is lenne számára a legjobb.

S nagy Ég! Vitába kezdett önmagával  
Arról, mit említettem épp elébb:  
Jött érvek s ellenérvek garmadával:  
Mit jó tenni, s mit nem jó semmiképp,  
Szíve hol forró, hol akár a jég; (TC, II. 694-698, 87.)<sup>16</sup>

Az ez után következő (és az ehhez hasonló) vívódások, melyek később jelennek meg a szövegben, nagyon jól mutatják Criseyde ingatagságát. A közvetítő szerepe, a vívódás és ennek a retorikája azért volt fontos, hogy az olvasó, illetve a közönség továbbra is tisztelje az özvegyet és a nézete ne váltson át a mizogin diskurzusba.<sup>17</sup>

A fent említett erényes özvegy alakja, és a hozzá kapcsolódó jóhír védelme elsődleges fontosságú Criseyde számára. Ezen törekvése itt jelenik meg elsőként, és végig hangsúlyos marad a történet folyamán, különösen Criseyde későbbi önreprezentációja során:

Ha szívemet e lovagra teszem,  
Kinél nincs érdemesebb senki sem,  
S megőrzöm jó nevem és tisztességem,  
Az semmiképp nem lesz nevemre szégyen. (TC, II. 760-763, 90.)<sup>18</sup>

A kezdeti pozitívabb visszajelzés után Pandarus második látogatásakor, amikor átnyújtja Troilus levelét, Criseyde határozottabban lép fel, hangot adva aggodalmának a saját jóhírét illetően.

<sup>13</sup> Turner: *A rituális folyamat*, 108.

<sup>14</sup> Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 228.

<sup>15</sup> Geoffrey Chaucer: *Troilus és Cressida*, ford. Képes Júlia, Budapest, Kozmosz könyvek, 1986., II. 649-811, 86-91. A *Troilus és Cressida* szövegét ezentúl innen idézem, a továbbiakban TC-ként jelölöm. A Chaucer-filológia hivatkozási formájának megfelelően az idézetek helyét könyvszám és sorszámok szerint fogom jelölni. A magyar szöveg számozási hiányossága miatt, valamint a könnyebb fellelhetőség érdekében utolsó számként az oldalszámot is meg fogom adni. Az eredeti középgangol szöveg idézése esetében a *The Riverside Chaucer* című kritikai kiadásban fellelhetőt használom (a továbbiakban RC), a szöveghelyeket könyv és sorszám szerint jelölöm. Geoffrey Chaucer: „Troilus and Criseyde”, in *The Riverside Chaucer*, szerk. Christopher Cannon, Oxford, Clarendon Press, 2008.

<sup>16</sup> „And, Lord! So she gan in hire thought argue / In this matere of which I have yow told, / And what to doone best were, and what eschue, / That plited she ful ofte in many fold / Now was hire herte warm, now was it cold” (RC, II. 694-698)

<sup>17</sup> Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 228.

<sup>18</sup> „And though that I myn herte sette at reste / Upon this knyght, that is the worthieste, / And kepe alwey myn honour and my name / By alle right, it may do me no shame.” (RC, II. 760-763)

Criseyde pedig csöndben, rémulten állt,  
A levélhez nem nyúlt, hanem szerényen  
Hangot váltott. „Levelet, sem írást  
Ne hozzon, ami kapcsolatba légyen  
Ezzel az üggyel. Bátyám arra kérem,  
Több tekintettel légyen helyzetemre,  
Mint arra, hogy milyen barátja kedve.

Gondold csak végig: illendő-e az,  
Bármily részrehajló is vagy felé,  
Igaz lelkedre: szerinted szabad  
A helyemben vajon bölcs dolog-é,  
Megszánni őt s elvenni levelét,  
Úgy, hogy közben saját magamnak ártok?  
Hagyj békén! velem ilyet nem csináltok!” (TC, II. 1128-1141, 103.)<sup>19</sup>

Saját jó hírének védelmét nem csak Pandarus-szal szemben szeretné bizonyítani, hanem később is, amikor Troilus-szal kerül szemtől szembe Deiphebus házában. Erre a jelenetre pontosan azért kerül sor, hogy Criseyde hírneve biztonságban maradjon, a közösség előtt is bizonyítva és biztosítva legyen, hogy ő és Troilus ismerik egymást, a lovag nyíltan gyakorolhat védelmet az özvegy fölött.

Szolgálatát én szívesen veszem,  
Ha, ahogy mondja, úgy áll a dolog,  
S ha tisztességem kockán nem forog. (TC, III. 159-161, 134.)<sup>20</sup>

Erre a védelemre főleg azért volt szükség, mert az özvegy helyzete meglehetősen labilissá vált férfi védelmező hiányában. Amikor a Narrátor először bemutatja történetünk hölgyét, hangsúlyozza elszigeteltségét és védelmének hiányosságát: „Özvegy volt, így se férje, sem barátja, / Pedig szüksége lett volna tanácsra.” (TC, I. 97-98, 24.)<sup>21</sup> Ezt az állapotot viszont Criseyde, amint apja árulása ellenére megtűrt személlyé válik Hector közbenjárására, sokkal színesebbnek látja: „Szabad nő vagyok, a magam ura, / Istennek hála, helyzetem miatt,” (TC, II. 750-751, 89.)<sup>22</sup> és nem szívesen mond le róla: „[m]ost, mikor szabad / Vagyok, szeressek, s kockára tegyem / Biztonságom s független voltomat?” (TC, II. 771-773, 90.)<sup>23</sup> Ezért is folyamodik Pandarus egy olyan jelenet megszervezéséhez, amelyben egy csapásra szerteoszlatja Criseyde a közösség tekintetétől való félelmét és helyzete iránti aggodalmát, és egyúttal közelebb hozhatja a szerelmeseket.

Criseyde hozzáférhetetlenségének és szépségének, vonzó külsejének ellentéte még inkább kiélezi és hangsúlyozza az özvegy mint románcbéli hölgy szerepének szembetűnőségét. Tudatosan tartja magát az erényes özvegy alakjához, hiszen ez a szerep ad számára társadalmi identitást a nyilvánosság előtt.<sup>24</sup> Criseyde öntudatossága és függetlenségéhez való ragaszkodása akkor is fontos szerepet kap, amikor

<sup>19</sup> „Ful dredfully tho gan she stonden styll, / And took it naught, but al hire humble chere / Gan for to chaunge, and seyde, »Scrit ne bille, / For love of God, that toucheth swich matere, / Ne bryng me noon; and also, uncle deere, / To myn estat have more reward, I preye / Than to his lust! What sholde I more seye? / And loketh now if this be resonable, / And letteth nought, for favour ne for slouthe, / To seyn a sooth; now were it covenable / To myn estat, by God and by youre trouthe, / To taken it, or to han of hym routhe, / In harmyng of myself, or in repreve? / Ber it ayein, for hym that ye on leve!» (RC, II. 1128-1141)

<sup>20</sup> „Myn honour sauf, I wol wel trewely, / And in swich forme as he gan now devyse, / Receyven hym fully to my servyse” (RC, III. 159-161).

<sup>21</sup> „For bothe a widewe was she and allone / Of any frend to whom she dorste hir mone.” (RC, I. 97-98)

<sup>22</sup> „I am myn owene womman, wel at ese – / I thank it God – as after my estat” (RC, II. 750-751)

<sup>23</sup> „Allas! Syn I am free, / Sholde I now love, and put in jupartie / My sikernes, and thrallen libertee?” (RC, II. 771-773)

<sup>24</sup> Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 235.

Troilus Deiphebus házában, ágyban fekvé felajánlja szolgálatait szíve hölgyének. Criseyde elfogadja a felajánlott védelmet,<sup>25</sup> de annak ellenére, hogy lovagja magasabb rangú, nem hajt fejet előtte: „Azért figyelmeztetek arra, hogy / Hiába is vagy király fia, / Ne hidd, hogy rajtam uralkodni fogsz / A szerelemben;” (TC, III. 169-172, 135.).<sup>26</sup> Troilus aláveti magát hölgye kíváncsalmának, és így válik igazi románcbéli lovaggá (szubjektummá). Criseyde viszont csak elfogadja a helyzetet, így továbbra is megmarad ingatagsága, változékony jelleme, amely a későbbiekben teret nyit a románc-cselekményből való kilépésre. Ezt az ingatag jellemet Shelia Fisher magának a változás megtestesülésének reprezentációjaként írta le.<sup>27</sup> A változás nem csak Criseyde *állandó* vonása, hanem velejárója is lesz, hiszen ő maga is képes hatni, változtatni a románc menetén, legalábbis a cselekmény azon szintjén, amelyet meg- és újraírni képes.<sup>28</sup>

Amikor a szerelmesek végre egymáséi lesznek Pandarus közbenjárására, úgy tűnik, Criseyde a korábbi vívódása ellenére boldog,<sup>29</sup> és megbékél a kialakult helyzettel.<sup>30</sup>

Criseyde nem félt egy csöppet se most,  
Hogy megbízzon benne: van rá oka;  
Örvendezett, hogy látta Troilust,  
Tiszta előtte tisztos szándoka. (TC, III. 1219-1222, 172.)<sup>31</sup>

S hogy egyikek voltak mindkettő örült,  
Hogy boldogsággal jóváteheti  
A bút, minek voltak részesei. (TC, III. 1398-1400, 178.)<sup>32</sup>

Megtörtént az átmenet Criseyde számára az özvegy szerepből a románcbéli hölgy szerepébe, aki úgy tudja kielégíteni lovagjának kíváncsalmait (és a lovag is az övét), hogy az ne okozzon semmilyen kárt a nyilvánosságnak mutatott erényességén.<sup>33</sup> Az egymásra találás, a beteljesülés fontos jelenet, mivel megmutatja, hogy Criseyde mennyire könnyedén alkalmazkodik egy adott szituációhoz, írja újra magát az adott szerephez, ebben pedig nagy szerepe van ingatagságának és a változásra való hajlamának.

<sup>25</sup> Ekkor egy valóságos „szerződés” pontjai hangzanak el, amelyek a lovag viselkedését szabályozzák és a hölgy elvárásait mutatják be – ezzel Criseyde pozicionálja mindkettejüket az elkövetkezőkben, vagyis a románc cselekményében. „Szolgálatát én szívesen veszem, / Ha ahogy mondja, úgy áll a dolog, / S ha tisztességem kockán nem forog. / Az Isten szerelmére kérem őt, / hogy hűséges, becsületes legyen, / S tegyen meg minden tőle telhetőt, / Mint én, hogy mindig segítsen nekem, / S megőrzi mindig is becsületesem; / Különben boldogan nyújtok vigaszt” TC, III. 159-166, 134., „Myn honour sauf, I wol wel trewely, / And in swich forme as he gan now devyse, / Receyven hym fully to my servyse, / Bysechyng hym, for Goddes love, that he / Wolde, in honour of trouthe and gentillesse, / As I wel mene, ek menen wel to me / And myn honour with wit and bisynesse / Ay kepe; (RC, III. 159-166)

<sup>26</sup> „But natheles, this warne I yow,« quod she, / »A kynges sone although ye be, ywys, / Ye shal namore han sovereignete / Of me in love” (RC, III. 169-172)

<sup>27</sup> Vö. Sheila Fisher: „Women and men in late medieval English romance”, in *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, szerk. Roberta L. Krueger, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. 157.

<sup>28</sup> Értelmezésem szerint ilyen újraírási aktusnak tekinthető magának a szerelmi szerződésnek a létrehozása, valamint Troilus elé tárása, hiszen ez által meghatározza, újraírja őt mint románcbéli lovagot. Hasonlónak tekinthetőek Criseyde a vívódásai és a döntései is, amelyek folytan (meggyőzi magát, és) ő maga is belép a románc-cselekménybe. Fisher szerint a görög táborban is hasonló helyzet tárul elénk, amikor újra sebezhető helyzetben találja magát, és engedve Diomédész szilaj udvarlásának, kiutat talál mind a helyzetből, mind az egyre távolabb kerülő románc-cselekményből... egy kicsit hamarabb is talán, mint ahogyan Troilus kedvéért a részesévé vált. Vö. Fisher: „Women and men in late medieval English romance”, 157.

<sup>29</sup> „Ha Isten megbocsát nekem előbb, / Tedd, amit kívánsz: maradj vagy hozd el őt, / Ám egyelőre csak annyit tudok, / Hogy borzasztó dilemmában vagyok.” TC, III. 921-924, 161. „If that ich hadde grace to do so, / But whether that ye dwelle or for hym go, / I am, til God me better mynde sende, / At dulcarnoun, right at my wittes ende.” (RC, III. 928-931)

<sup>30</sup> Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 235., 237.

<sup>31</sup> „Criseyde, al quyt from every drede and tene, / As she that juste cause hadde hym to triste, / Made hym swych feste it joye was to sene, / Whan she his trouthe and clene entente wiste” (RC, III. 1226-1229)

<sup>32</sup> „And didn al hire myght, syn they were oon, / For to recoveren blisse and ben at eise, / And passed wo with joie contrepaise.” (RC, III. 1405-1407)

<sup>33</sup> Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 237.

Hayward és Fisher egyetért abban, hogy ugyanilyen alkalmazkodást (ha nem sokkal gyorsabban) láthatunk egy későbbi jelenetben, amikor a görög táborba érve egy új románc-cselekmény részese lesz hölgyünk – ennek az irányítója és meghatározója viszont már Diomédesz lesz.<sup>34</sup>

A szerelmesek boldogsága viszont a románc előrehaladtával bonyodalmakba ütközik, és a IV. könyvben a Narrátor újra felhívja a figyelmet az elkerülhetetlen fordulatra.<sup>35</sup> Ugyan a III. könyvben Criseyde még elképzelhetetlennek tartja, hogy Troilust cserbenhagyja, a IV. és az V. könyv történései lassú folyamattal vezetnek el pálfordulásához. A Chaucer-kritika gyakran rámutat Criseyde ingatagságára, és általában ezt jelöli meg annak okaként, hogy a görög táborba érve hősnőnk miért hagyja el Troilust (egyúttal saját magát) olyan könnyen. De mivel ugyanez az ingatagság vezetett ahhoz, hogy a románci cselekménybe lépjen, másik okot is érdemes keresnünk. Amikor megtudja, hogy Antenorra kívánják a trójaiak elcserélni, hősnőnk főleg szerelme elvesztése fölötti bánatában újra felölti az erényes özvegy alakját, aki saját haláláig gyászolja Troilust:

És Troilusom, koromfekete  
lesz minden ruhám, minthogy e világból  
Elvonulok, akár egy remete,  
Ki boldoggá tett, ám most tőled távol  
Kínlódik, s neki örökké hiányzol;  
Ahol vallási előírás:  
Imádkozás és önmegtartóztatás.(TC, IV. 778-784, 224.)<sup>36</sup>

Meg is fogadja, hogy amennyire csak tőle telik, hű marad Trójában maradt kedveséhez. Később az özvegyi fájdalom mellett újra fontossá válik számára becsületének óvása, és főképp amiatt szegi Troilus kedvét és ötleteit, hogy jó hírére ne essen csorba, senki meg ne tudja kettejük szerelmi titkát: „csak nem kockáztatunk / Oly fontosat, mint a becsületem?” (TC, IV. 1328-1329, 244.)<sup>37</sup> „S gondolj az én tisztességemre is / Mely virágzik; mint rombolódna le, / Ha elmennék veled bármerre is, / nevem miképpen mocskolódna be.” (TC, IV. 1576-1579, 253.)<sup>38</sup> Így Criseyde bízva saját praktikáiban, hogy meggyőzve atyját visszasíthet Troilushoz, hagyja, hogy a görögökhöz átvigyék. Szomorúságát, szerelmi gyászát viszont nem rejtheti el a görög lovag, Diomédesz elől,<sup>39</sup> aki felhasználva sebezhetőségét, megpróbál „dolgozni” ezzel az érzéssel, és betölteni az elvesztett kedves után maradt űrt:

Van nálunk annyi érdemes lovag,  
S hogy szép vagy, azt láthatja mindegyik.  
Azért fogják mind törni magukat,  
Hogy kegyeidet hátha elnyerik,  
Ám egy sem érdemli meg kegyeid.  
Bár szolgádnak engem választanál,

<sup>34</sup> Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 157.

<sup>35</sup> Jill Mann is megjegyzi, hogy ugyan az elkerülhetetlen fordulatról már az I. könyv is említést tesz, a szerelmi szál izgalmainak előrehaladtával az olvasó könnyen megfeledkezik erről. Vö. Jill Mann: *Geoffrey Chaucer*, New York, Harvester-Wheatsheaf, 1991. 21.

<sup>36</sup> „And, Troilus, my clothes everychon / Shul blake ben in tokenyng, herte swete, / That I am as out of this world agon, / That wont was yow to setten in quiete; / And of myn ordre, ay til deth me mete, / The observance evere, in youre absence, / Shal sorwe ben, compleynt, and abstinence.” (RC, IV. 778-784)

<sup>37</sup> „May ye naught ten dayes thanne abide, / For myn honour, in swich an adventure?” (RC, IV. 1328-1329)

<sup>38</sup> „And also thynketh on myn honeste, / That floureth yet, how foule I sholde it shende, / And with what filthe it spotted sholde be / If in this forme I sholde with yow wende” (RC, IV. 1576-1579)

<sup>39</sup> „Fáradozásom hiábavaló:/ Ha túl gyorsan hozakodom elő / Szerellemmel, nem lesz rá kapható. / Valakit szeret, ez jól látható,” olvashatjuk Diomédesz gondolatait. (TC, V. 100-103, 264.) „Certeynlich I am aboute nought, / If that I speke of love or make it tough; / For douteles, if she have in hire thought” (RC, V. 100-102)

Hű lennék, míg el nem ér a halál. (TC, V. 168-174, 266.)<sup>40</sup>

Hayward utalást tesz az *Il Filostrato* egy jelenetére, mely szintén megjelenik a *Troilus*-ban: Diomédész megkérdezi Criseidát, hogy van-e szerelme a trójaiak között. A hölgy saját jóhírének védelmében azt válaszolja, hogy férje halála óta nem szeretett senkit.<sup>41</sup> Ezzel a hazugságával vagy kitérő válaszával Criseyde – hiába próbálta palástolni a Narrátor – jócskán megerősíti a szövegben megbúvó mizogin diskurzust. Amennyiben ez a dikurzus túlságosan hangsúlyossá válik, az a románci keretek felbomlásához is vezethet.<sup>42</sup>

Criseyde, ha az erényes özvegy képének fenntartása érdekében nem is beszél Trójában hagyott szerelméről, végig visszafogott marad. Am Diomédész ostromával szembeni ellenállása folyamatosan gyengül, ahogy nem sikerül visszatérnie a görögöktől. Jill Mann szerint „nem szükséges sem vágy, sem irigység, sem hiúság” a kedves elárulásához:<sup>43</sup> elég csak a változásra gondolnunk, amely az emberi élet része, vagy az éppen arra adott válasz. Szerinte Criseyde figurájában Chaucer az emberi természet egyik legalapvetőbb vonását hangsúlyozza a megfelelő keretek között, és ez vezet a történet tragikus végkifejletéhez.<sup>44</sup>

Jill Mann tehát amellet érvel (Haywarddal szemben, aki végig az özvegyi instabilitást hangsúlyozza), hogy Criseyde árulása nem kizárólag a női ingatagságnak köszönhető, hanem a megváltozott körülményeknek és Diomédész hathatós közreműködésének. Ezek mind szerepet játszottak abban, (sőt fel is gyorsították,) hogy Criseyde számára elmosódjon a románc-cselekménynek a kerete, melyben számára a központi helyet Troilus foglalta el.<sup>45</sup> Mann szerint nem különíthető el egy pillanat, amelyben Criseyde Troilus megcsalása mellett dönt, hanem sokkal inkább egy lassú folyamat során az emberi természet részét képező változásra való hajlam lehetővé teszi a fordulatot hősnőnk érzelmeiben. A Narrátor csupán egy visszatekintő felismerésről mesél: ebben maga Criseyde is rájön, hogy elárulta szerelmét.<sup>46</sup> És ironikus, hogy pont ez a változásra, alkalmazkodásra való hajlam és könnyed fogékonyság az, amit a hagyomány szerint mindig is csodáltak a nőkben.<sup>47</sup>

<sup>40</sup> „Ther ben so worthi knyghtes in this place, / And ye so fayr, that everich of hem alle / Wol peynen hym to stonden in youre grace. / But myghte me so faire a grace falle, / That ye me for youre servant wolde calle, / So lowely ne so trewely yow serve / Nil non of hem as I shal til I sterve.” (RC, V. 169-175) Valamint ezt megelőzően: „Add a kezede: egészen holtomig / Tied vagyok, s örökké az leszek, / Úgy segítsen az Isten engemet! [...] És ne csodálkozz oly igen azon, / Hogy szerelemről ily hamar beszélek; / Sok emberről hallottam én bizony, / Ki első látásra szerelmet érzett. / Lássad be: a Szerelem Istenének / parancsával én nem ellenkezem, / Inkább kegyelmedért esedezem.” (TC, V. 152-154, 162-168, 266.) „Yeve me youre hond; I am, and shal ben ay, / God helpe me so, while that my lyf may dure, / Youre owene aboven every creature. [...] And wondreth nought, myn owen lady bright, / Though that I speke of love to yow thus blyve; / For I have herd er this of many a wight, / Hath loved thyng he nevere saigh his lyve. / Ek I am nat of power for to styrve / Ayeysn the god of Love, but hym obeie / I whole alwey; and mercy I yow preye.” (RC, V. 152-154, 162-168)

<sup>41</sup> „I have not known love since he died to whom as my husband and lord I loyally gave it; nor have I ever cared thus for any Greek or Trojan, nor have I desired to care for any, not ever shall.” Giovanni Boccaccio: *Il Filostrato*, in *The Story of Troilus, as told by Benoît de Sainte-Maure*, Giovanni Boccaccio, Geoffrey Chaucer, Robert Henryson, ford. R. K. Gordon, New York, E. P. Dutton, 1964. 105. Ugyanez a *Troilus*-ban: „Trójában férjem volt, hites uram. / Míg élt, szívem övé volt teljesen. / De mióta meghalt – erre szavam / Adom – kérték szívem, de hasztalan.” (TC, V. 975-978, 295.) „I hadde a lord, to whom I wedded was, / The whos myn herte al was, til that he deyde; / And other love, as help me now Pallas, / Ther in myn herte nys, ne nevere was.” (RC, V. 975-978.)

<sup>42</sup> Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 222., 238.

<sup>43</sup> Vö. Mann: *Geoffrey Chaucer*, 22.

<sup>44</sup> Vö. Mann: *Geoffrey Chaucer*, 22-23.

<sup>45</sup> Mann szerint Criseyde változásának hosszú narratívája hivatott jelezni, hogy nem egy peripeteia-szerű váratlan fordulatról van szó, hanem sokkal inkább kisebb változások sorozatáról. Erre bizonyíték az első három könyvben látott folyamatos, lassú engedés annak, hogy belépjen a Troilus-szal közös románc cselekményébe (ugyanaz lesz a módja a Diomédesszel közöshöz vezető útnak), a görög oldalon a megváltozott körülményekhez való lassú adaptálódás, valamint az, hogy elengedi apjával szembeni dühét, és megnegedi Diomédésznek, hogy beszéljen, és aztán „[h]ogy másnap eljöhessen”. Vö. Mann: *Geoffrey Chaucer*, 23., 31. TC, V. 949, 294.

<sup>46</sup> „We do not see Criseyde deciding to betray – we do not even see her betray – we see her realising, at the end of the almost invisible process, that she has betrayed.” Mann, *Geoffrey Chaucer*, 28., lásd még Uo., 28-29.

<sup>47</sup> Vö. Mann: *Geoffrey Chaucer*, 30.

Úgy szól a történet: eztán Criseyde,  
Adott neki egy szép pej paripát  
- Diomede Troilustól nyerte el -,  
Eztán egy brossot adott néki át,  
Troilusét (vajon mást nem talált?),  
És hogy bánatát végképp elterelje,  
Odaadta kendőjét: viselje.

Más könyvben pedig azt találtam én,  
Troilus megsebezte Diomédészt,  
Mikor Criseyde meglátta, sírt szegény,  
Hogy az sok mély sebéből egyre vérez.  
Hosszan ápolta, így olvastam én ezt,  
S mondják: hogy hamar gyógyítsa a sebt  
- Én nem tudom -, neki adta szívét.

De a történet szerint bizonyos,  
Hogy nem bánkódott jobban nő soha,  
Mint ő, mikor megcsalta Troilust.  
Így szólott: „Ó, jaj, örökre oda  
Nevem, mely a hűség volt valaha!  
Hisz megcsaltam, ki a legnemesebb  
Mindenki közt, s a legértékesebb.” (TC, V. 1037-1057, 298.)<sup>48</sup>

### **Pandarus**

Pandarus a szöveg egyik legösszetettebb karaktere, sokkal körmönfontabb, bonyolultabb alak, mint Boccaccionál. A történetben Criseyde nagybátyjaként jelenik meg, valamint Troilus jóbarátjaként. Elsődleges feladata a szerelmesek közötti közvetítés, különösen azért, hogy a Criseyde által képviselt erényes özvegy alakja elkerülje a nyilvánosság elítélő véleményét, és a szerelmesek kapcsolata titokban maradjon. Szerepében ugyanakkor egyesíti a közvetítő, a szolga és a barát szerepköréit, és ez lehetővé teszi, hogy több cselekményszinthez férhessen hozzá.<sup>49</sup> A történet előrehaladásával mind inkább szembetűnővé válik, hogy messze túllép szerepkörén.

Módszereiben nemigen válogat, gond nélkül kimeríti a „sugalmazás, meggyőzés, instruálás” eszköztárát, sőt, több esetben akár a hazugságig is képes elmenni, csak hogy az általa elképzelt cselszöveget megvalósítsa.<sup>50</sup> Az olvasó számára egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy Pandarus manipulációra

<sup>48</sup> „And after this the storie telleth us / That she hym yaf faire baye stede / The which he ones wan of Troilus; / And ek a broche – and that was litel nede – / That Troilus was, she yaf this Diomede. / And ek, the bet from sorwe hym to releve, / She made hym were a pencil of hire sleve. / I fynde ek in stories elleswhere, / Whan thorough the body hurt was Diomede / Of Troilus, tho wep she many a teere / Whan that she saugh his wyde wowndes blede, / And that she took, to kepen hym, good hede; / And for to helen hym of his sorwes smerte, / Men seyn – I not – that she yaf hym hire herte. / But trewely, the storie telleth us, / Ther made nevere womman moore wo / Than she, whan that she falsed Troilus. / She seyde, »Allas, for now is clene ago / My name of trouthe in love, for everemo! / For I have falsed oon the gentileste / That evere was, and oon the worthieste!” (RC, V. 1037-1057) A sorokban is láthatjuk, hogy ugyan az elkerülhetetlen bekövetkezik, a Narrátor a tőle telhető legjobban (különösen a hivatkozások útján, ami a középkorban az abszolút legitim bizonyítást tette lehetővé) próbálja Criseyde-et megvédeni a közönség elítélő véleményétől.

<sup>49</sup> E három szerep közül Nagy Gergely tanulmánya szerint a szolga funkciói kerülnek túlsúlyba. Troilus barátjaként inkább a IV. és V. könyvben válik hangsúlyosabbá, közvetítői szerepén pedig hamar túlmutatnak manipulatív tevékenységei, szervezkedése és instrukciói. Vö. Nagy Gergely: „A görög-római újkomédia szolga-típusa Chaucer *Troilus és Cressida* című művében,” in *Acta Universitatis Szegediensis. Acta Antiqua et Archeologica. Supplementum IX. Studia Iuvenalia. In Honorem Emerici Tegyey. Septuagenarii*. Szeged, University of Szeged, 2003. 36-39.

<sup>50</sup> Nagy: „A görög-római újkomédia szolga-típusa”, 38.

épülő stratégiát követ. Felajánlja és megígéri Troilusnak, hogy segít abban, hogy elnyerje hölgységét, majd Criseyde-hez siet. Húga előtt elrejtí szándékát, ám megfelelő mennyiségű információt elhintve felkelti az érdeklődését a lovag iránt.<sup>51</sup> Pandarus végig titokban tartja valódi célját, vagyis hogy a testi szerelemhez vezesse a szerelmeseket,<sup>52</sup> és megfelelő módon álcázza ezen törekvéseit, ami szintén a manipuláció egyik ismérve.<sup>53</sup> Ez az információhíntés tökéletes alkalom Pandarus számára, hogy Criseyde hozzáállását, beállítódását befolyásolja, ugyanakkor Criseyde-nek minden további információmorzsaért alkalmazkodnia kell a pandarusi játszamához.<sup>54</sup> Ezzel Criseyde-et nem csak belevonja, hanem meg is próbálja előkészíteni a románc cselekményére és az általa megkomponált szerelmi táncba hívni:

De táncoljunk még egyet végre hát!  
Dobd a pokolba özvegyi ruhád!  
Szépségedet ugyan mért rejtéd így,  
ha ily szerencsések csillagjaid? (TC, II. 221-224, 70.)<sup>55</sup>

Pandarus ugyanakkor ismeri Criseyde-et, és pontosan tudja, hogyan reagálna mondanivalójára. Tudatosan elrejtí előtte szándékát, és igyekszik történetét úgy kikerekíteni, hogy az húga kedvére legyen, és hogy meg tudja ragadni a figyelmét.<sup>56</sup> Egészen a szerelmesek egyesüléséig Pandarus több manipulációs technikát vet be, a közte és Criseyde között feszülő hatalmi szituációra alapozva, hiszen nagybátyjaként ő az, aki a „tanácsadója”, „felügyelője”.

A történetben nyomon követhető a foucault-i hatalomgyakorlás. Pandarus a szerelmeseket és a többi szereplőt is jól ismeri, akárcsak reakcióikat, így mindig szem előtt tartja, és annak megfelelően cselekszik „hogy szerinte mi lesz a többi fél megmozdulása, illetve hogy ők mit gondolnak az ő terveiről.”<sup>57</sup> Ugyanakkor azt is nyomon követhetjük, ahogyan megpróbálja őket „megfosztani harceszközei[k]től”<sup>58</sup> Hogy hűgát meggyőzze, Pandarus sokszor nem áttal Criseyde jóhíréért való aggodalmaira rájátszani, illetve alkalmanként érzelmi zsarolást, fenyegetést alkalmazni, hogy

<sup>51</sup> Aczél Petrának a manipulációról szóló tanulmányát hívom segítségül értelemzésemhez. Cikkében a manipulációs módszerekről, a közölt információról, a folyamatról, valamint a kiváltott hatásról is ír. Aczél Petra: *A manipuláció meghatározása, működése és hatása*, <http://www.aczelpetra.hu/index.php/publikaciok/letoelthet-publikaciok/70-a-manipulacio-meghatározasa-mkoedese-hatasa>, elérés: 2012.04.05.

<sup>52</sup> Pandarus elsődleges célja nem egyezik meg Troiluséval, és szerelem-értelemzésük is teljesen eltérő, hiszen Pandarus „a szerelmet is a testi szükséglet szintjén érti”. Nagy: „A görög-római újkomédia szolgál-típusa”, 37.

<sup>53</sup> „A manipuláció közlője [...] [n]em önmagát fejezi ki, hanem szándékaival azonosul. [T]itkolja és álcázza a közlő valódi szándékát, s ezáltal tévútra vezeti a befogadót, úgy, hogy az nem rendelkezik a hozzáférés és értelmezés szabadságával.” Aczél Petra: *A manipuláció meghatározása, működése és hatása*.

<sup>54</sup> „A kommunikáció funkciója kettős: a befogadó számára alkalom, mód arra, hogy releváns információhoz juss[on], a közlő számára pedig alkalom, mód arra, hogy a befogadó meggyőződését, beállítódását befolyásolja.” Aczél Petra: *A manipuláció meghatározása, működése és hatása*.

<sup>55</sup> „But yet, I say, ariseth, lat us daunce, / And cast youre widewes habit to mischaunce! / What list yow thus yourself to disfigure, / Sith yow is tid thus fair an aventure?” (RC, II. 221-224)

<sup>56</sup> „Pandarus azt gondolta: »Ha mesém / Nehezen érthetően mondom el, / S túlságosan kikerekíteném, / Nem érdekelné jobban semmivel / Hugom, sőt! Azt hinné: ez pusztá csel, / Mert ki érzékeny, gyakran ezt hiszi; / Úgy mondom el hát, hogy tessék neki.«” [kiem. tőlem] (TC, II. 267-273, 72.) „Than thought he thus: »If I my tale endite / Aught harde, or make a proces any whyle, / She shal no savour have therin but lite, / And trowe I wolde hire in my wil bigyle; / For tendre wittes wenen al be wyle / Theras thei kan nought plenly understonde; / Forthi hire wit to serven wol I fonde” (RC, II. 267-273)

<sup>57</sup> Michel Foucault: „A szubjektum és a hatalom”, ford. Kiss Attila Atilla, in *Testes könyv II.*, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997. 290.

<sup>58</sup> Foucault: „A szubjektum és a hatalom”, 290.



bejegyzését megszerezze.<sup>59</sup> Ezeket értelmezhetjük olyan eljárásokként, amelyek elbizonytalanítják a másikat saját érdekeiben és elképzeléseiben, és tulajdonképpen a Foucault által említett olyan eljárásokkal rokonítható, „melyekkel egy összeütközés, szembesülés során igyekszünk ellenfelünket megfosztani harceszközeitől”,<sup>60</sup> vagyis mindenféle verbális ellenállási vagy védekezési lehetőségtől, „és a küzdelem feladására kényszeríteni.”<sup>61</sup> Troilust sem nehéz meggyőzni, terelgetnie, hiszen a lovag szabad kezét adott barátjának „küldetése” teljesítésében. Ez a kritikus pontnál válik egészen ironikussá, amikor Troilust az ágyba kerülés pillanataiban végképp elhagyja cselekvési késztetése, így Pandarusnak helyette kell cselekednie. A hatalom gyakorlása tehát, mely Foucault szerint „abban áll, hogy irányítjuk a vezetés lehetőségét, és elrendezzük a lehetséges kimenetelt,”<sup>62</sup> teljes mértékben megvalósul Pandarus cselszövésében.

Pandarus módszereinek, önkényességének, valamint a jelenetek kezelésében megnyilvánuló „borzalmas ügyességének” köszönhetően gond nélkül manipulálja nemcsak a körülötte levőket, hanem a felmerülő szituációkat is. Mindez az arisztotelészi deinoszt idézi.<sup>63</sup> Több esetben, különösen ahogy a szerelmesek összehozatalához vezető szálakat rendez, egybefonja, ügyessége és leleményessége egyszerre csodálatos és rémisztő. Sikerének érdekében attól sem riad vissza, hogy illúzió-karaktereket is bevonjon az általa irányított történetbe, hiszen azzal, hogy látszólag hírbe hozza velük, Criseyde saját jóhíréért való aggodalmára játszik rá.<sup>64</sup> Egy másik célja ugyennek a csselfogásnak, hogy így Pandarus a szerelmesek egymáshoz vezető útját legalizálja a nyilvánosság előtt. A nyilvános és a bizalmas közeg, a románcok egyik alapvető opozíciója, fontos szerepet játszott nem csak szerkezetük felépítésében, hanem a középkori társadalom gondolkodásában is.<sup>65</sup> A nyilvánosság azonban, amelynek véleményétől Criseyde annyira függővé teszi magát, nagyrészt hiányzik a narratívából:<sup>66</sup> elvárásait és fenyegetését a hölgy megnyilatkozásaiból gyakran érezni, de valójában egyedül a Deiphebus házában rendezett vacsorán megjelenő magas rangú, illetve királyi személyek jelenléte által jelenítődik meg.<sup>67</sup> Ezek a karakterek nagyon jól emblematizálják az arisztokratikus közönséget. A Pandarus által kiötlött, vélt rágalmozók felett érzett felháborodásuk végül a szerelmesek támogatásához vezet.<sup>68</sup> A jóhír azonban

<sup>59</sup> „De ha megölnöd, én is meghalok”, „szépséged akkor ám / Nem ment föl e kegyetlenség alól”, „Mert inkább mindhármunkat kössenek / Föl, mint hogy én, aki bátyád vagyok, / E férfiú kerítője legyek.”, „Jobbat nem tudsz? – kérdezte Pandarus. – / Egy álló hétig nem jövök, jegyezd meg, / Istenre, ha még rám is gyanakodsz.”, „De mert úgy látom, az tetszik neked, / Ha meghalok [...] Mert meghalok, ha ő is így teszen.”, „Remélem, hogy figyelemmel kísértél, / S nem lesz okom szidásra vagy panaszra.” (TC, II. 323, 341-342, 352-354, 429-431, 442-443, 446, 495-496, 74. 75. 78., 80.) „But if ye late hym deyen, I wol sterve”, „If ye be swich, youre beaute may nat strecche / To make amendes of so cruel a dede”, „For me were levere thow and I and he / Were hanged, than I sholde ben his baude, / As heigh as men myghte on us alle yseel!”, „A, may it be no bet?« quod Pandarus; / »By God, I shal namore come here this wyke, / And God toforn, that am mystrusted thus!«, „But sith it liketh yow that I be ded, / By Neptunus, that god is of the see [...] For certeyn I wol deye as soone as he.”, „Ne that I shal han cause in this matere,« / Quod he, »to pleyne, or after yow preche?«” (RC, II. 323, 341-342, 352-354, 429-431, 442-443, 446, 495-496)

<sup>60</sup> Foucault: „A szubjektum és a hatalom”, 290.

<sup>61</sup> Foucault: „A szubjektum és a hatalom”, 290.

<sup>62</sup> Foucault: „A szubjektum és a hatalom”, 284.

<sup>63</sup> Fogarasi György említi Gadamer hermeneutikájához kapcsolódó tanulmányában a deinoszt, amelyet nem feltétlenül negatív jelzőként gondol el, hanem amely „egyszerre jelent csodálatra vagy tiszteletreméltót és borzalmat vagy rémisztőt.”, „Ez a deinosz, a végtelenül találékony ember, aki mindenben képes »meglátni« (mindenből képes kiolvasni) a számára hasznosat, kíváncsot, s dacolva az erkölcsi vezérelvekkkel, mindent gátlástalanul a javára fordít.” Fogarasi György: „Borzalmas ügyesség: applikáció és aberráció Gadamer hermeneutikájában,” in *Alföld* 9, 2004. 49.

<sup>64</sup> Ilyen például „az álnok Poliphetes”, aki mellett áll Aeneas és Antenor, valamint Orestes. (TC, II. 1467, 1475, 115., TC, III. 797, 157., RC, II. 1467, 1474, III. 797)

<sup>65</sup> Vö. Felicity Riddy: „Middle English romance: family marriage, intimacy”, in *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, szerk. Roberta L. Krueger, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. 240.

<sup>66</sup> Saunders: „Troilus and Criseyde: An Overview”, 132.

<sup>67</sup> Riddy emeli ki tanulmányában, hogy a románcban megjelenő közönség egy olyan hivatalos közeg jelentette, amelyben a lovag (és a hölgy is) nyilvánosan, hivatalosan megjelent, tettei elismerést kaptak. Riddy: „Middle English Romance”, 238.

<sup>68</sup> Heléna a betegágyban fekvő Troilushoz: „Arra kérünk, / Kedves fivérem, Deiphebus meg én, / Isten szerelmére – s Pandar mivélünk, / Essen meg szived Criseyde helyzetén! / S legyél lovagja, ki sorsát szíven / Viseli”. (TC, II. 1674-1679, 122.) „We yow biseke, / My deere brother Deiphebus and I, / For love of God – and so doth Pandare eke – / to ben good

nemcsak Criseyde, hanem Pandarus számára is fontos. Legalábbis látszólag. Miután a nyilvánosság is jóváhagyta a hölgy-lovag kapcsolatot Troilus és Criseyde között, Pandarus félrevonja lovagunkat és diszkrécióra kéri.<sup>69</sup> Ez viszont megint csak azt a célt szolgálja, hogy Pandarus mesterkedései, manipulációi mindenki előtt rejtve maradjanak.

Pandarus manipulációi az első három könyvben végső soron azt a célt szolgálják, hogy a két címszereplőt közelebb hozzák egymáshoz, megfelelő újraírás után felkészítsék és beléptessék őket a románc cselekményébe. Ugyanakkor nemcsak sikeresen összehozza Troilus-t és Criseyde-et, hanem tulajdonképpen ő látja el őket, avagy hangsúlyozza bennük azokat a nemi szerepeket, amelyek az együttlétükhöz szükségesek.<sup>70</sup> Criseyde kiszolgáltatottságára játszva felkelti benne a vágyat egy lovagi védelmező iránt, ugyanakkor megerősíti benne az érzést, hogy özvegyként a maga ura. Külön figyelmet szentel annak, hogy megteremtse azt az illúziót, hogy hölgyként Criseyde egyedüli parancsolója a magát alávető loagnak.<sup>71</sup> Troilust megpróbálja maszkulin jelölőkkel ellátni,<sup>72</sup> melynek verbális reprezentációja Criseyde előtt többnyire sikerrel jár, a szerelmesek egy ágyba csempészésekor viszont magának Pandarusnak kell közbelépnie, és Troilus helyett cselekednie, hiszen őt teljesen elhagyja az ereje:

Eltűnt hirtelen életereje,  
Olyannyira elgyöngült és elkábult,  
Hogy szinte már nem is tudott magáról,  
Nem érzett már félelmet, bánatot,  
S végül hirtelen a földre rogyott. (TC, III. 1081-1085, 167.)<sup>73</sup>

Pandarust ez nem riasztja vissza a tettek mezejére lépéstől, és hogy Troilus *helyett* cselekedjen, Criseyde-del egy ágyba teszi őt, és „alig [hagy] mást rajta, csak egy inget”. (TC, III. 1092, 167.)<sup>74</sup> Érdekes módon, miután Troilus magához tér, sem megy messzire a szerelmesektől, csak amikor azt nem látja, hogy az egyesülés végső fázisához vezető lépteket Troilus már egyedül is meg tudja tenni.

Az újraírás folyamatában azonban Pandarus (noha borzalmas ügyessége elegendő lenne hozzá) nem egyedül vesz részt, hanem a Narrátor hathatós segítségével, aki a Chaucer-kritika szerint a történet negyedik főszereplője. Kettejük kettős rendezése kivédhetetlen kombinációnak bizonyul a szerelmesek újraírására, és ennek sem Criseyde ingatagsága, vonakodása, sem Troilus tehetetlensége nem jelent akadályt. Míg Pandarus a szerelmeseket készíti fel, írja újra a románc cselekménye számára, helyzeteket

---

lord and frend, right hertely, / Unto Criseyde, which that certeynly / Receyveth wrong, as woot weel here Pandare, / That kan hire cas wel bet than declare.” (RC, II. 1674-1679)

<sup>69</sup> „Így félig játékból, félig valóban / Egy olyan közvetítő lettem én, / Ki nőt férfikézzre játszik [...] S ha megtudnák: mesterkedésemen / keresztül győztem meg Criseydemet, / Hogy kedvedre tegyesn, s tiéd legyen, / Szidnának, átkoznának engemet” (TC, III. 253-255, 274-277, 138.), „That is to seye, for the am I bicomen, / Bitwixen game and ernest, swich a meene / As maken wommen unto men to comen [...] And were it wist that I, through myn engyn, / Hadde in my nece yput this fantasie, / To doon thi lust and holly to ben thyn, / Whi, al the world upon it wolde crie / And seyn that I the werste trecherie / Dide in this cas, that evere was bigonne” (RC, III. 253-255, 274-279)

<sup>70</sup> „It is Pandarus, arguably, who genders the two lovers, and not only by successfully bringing them together. [...] Pandarus genders the lovers and engenders their affair specifically by becoming the consummate echanger of the woman”. Fisher: „Women and men in late medieval English romance”, 156.

<sup>71</sup> „A nemes Troilus téged úgy szeret, / Rajtad kívül más nem gyógyítja meg. / Mít mondhatok még? Ennyi az egész, / Él-e vagy hal-e: tőled függ, mi lesz.” (TC, II. 319-322, 74.), „The noble Troilus, so loveth the, / That, but ye helpe, it wol his bane be. / Lo, here is al! What sholde I moore seye? / Doth what yow lest to make hym lyve or deye.” (RC, II. 319-322) C. S. Lewis is kiemeli tanulmányában a hölgy fölérendeltségét az udvari szerelemi viszonyban: „Obedience to his [the lover’s] lady’s lightest wish, however whimsical, and silent acquiescence in her rebukes, however unjust, are the only virtues he dares to claim.” C. S. Lewis: *The Allegory of Love*, Oxford, Oxford University Press, 1990. 2.

<sup>72</sup> Vö. Fisher: „Women and men in late medieval English romance”, 156.

<sup>73</sup> „And every spirit his vigour in knette, / So they astoned or oppressed were. / The felyng of his sorwe, or his fere, / Or of aught elles, fled was out of towne; / And down he fel al sodeynly a-swowne.” (RC, III. 1088-1092)

<sup>74</sup> Az egyik legironikusabb rész, amely lovagunk tehetetlenségére hívja fel a figyelmet. Az újraírás itt már olyan mértékű, hogy a manipuláció Troilus testére kell, hogy kiterjedjen: Pandarus, mintha csak egy bábut mozgatna, emeli, vetkőzteti a lovagot, teljes mértékben a magát elhagyott férfi helyett cselekszik. Troilus ilyen mértékű tehetetlensége a chauceri kritika egyik legértékesebb témája, melyre egy dolgozatomban egy későbbi fejezetében térek vissza.

teremt találkozásiukhoz, és egyúttal a történelmi háttérrel változtatja fiktív cselekménnyé, addig a narrátor az eseményeket rendezi úgy a véletlen, illetve Fortuna rejteke alatt, hogy a közvetítő törekvéseit segítse. Ezek az újráirási folyamatok a cselekmény több szintjén zajlanak és egyik legfőbb mozgatójuk, irányítójuk Pandarus. Mivel több cselekményszintet lát be és ural, ő az, aki a narrátor mellett a leginkább képes a szereplők befolyásolására: a történet elején a szereplőkről a narrátor által adott reprezentáció elérhető az olvasó számára, azonban Pandarus manipulatív tevékenységével megváltoztatja a szerelmesek megjelenítését, és mindkettő számára kíváncsatos formába önti őket. A narrátor befolyással van az olyan helyzetek kimenetelére, amelyek maximalizálják Pandarus szervezkedéseit: példa erre az a jelenet, amikor Pandarus először megy el Criseyde-hez, és miután felkeltette húga kíváncsiságát Troilus iránt, elhagyja a helyszínt. Lovagunk éppen akkor léptet el a harcból megtérve, dicsőséges tetteinek reprezentációja teljében.

Pej paripán közelgett Troilus,  
Állig fölfegyverkezve, gazdagon;  
Lova megsebesült, és folyt piros  
Vére, ezért nem sietett nagyon.  
De oly vitéz lovag volt mondhatom,  
Hogy nem jöhetne nyomába Mars,  
Az Isten, mestersége bár a harc.

Lesték a fölfegyverzett bajnokot,  
Ki épp csatából jött meg győztesen,  
Megölt ott ő ellenséget, sokat,  
Nagy bátorságát is megemlítem;  
Amint így rajta megpihent a szem,  
Olyan erős volt, élénk, ifju friss,  
Hogy mennyország volt ránézni is. (TC, II. 624-637, 85.)<sup>75</sup>

Ez a jelenet azért fontos, mert az éppen vívódó hölgy monológiát akasztja meg és billenti a kívánt érzelmi állapot felé az okozott lenyűgözöttséggel.<sup>76</sup> Ezt a cselekményt még egyszer eljátsza Pandarus és a Narrátor együttese, ám itt már Pandarus példát vesz a Narrátor szervezési repertoárjáról, és előre megbeszéli Troilusszal, hogy mikorra időzítse megjelenését Criseyde ablaka alatt:<sup>77</sup> az első levél átadása után mintegy mellékletként (és egyben a nyomtatékosítás kedvéért) újfent Troilus mesés alakját csodálhatja meg Criseyde az ablakon át, Pandarus sugalmazásától kísérve.<sup>78</sup> A másik hasonló segítség

<sup>75</sup> „This Troilus sat on his baye steede / Al armed, save his hed, ful richely; / And wowned was his hors, and gan to blede, / On which he rood a pas ful softly. / But swich a knyghtly sighte trewly / As was on hym, was nought, withouten faille, / To loke on Mars, that god is of bataille. / So lik a man of armes and a knyght / He was to seen, fulfilled of heigh prowessse, / For bothe he hadde a body and a myght / To don that thing, as wel as hardynesse; / And ek to seen hym in his gere hym dresse, / So fressh, so yong, so weldly semed he, / It was an heven upon hym for to see.” (RC, II. 624-637)

<sup>76</sup> „Criseyde nézte, figyelte külsejét, / S szívébe költözött az csöndesen, / S szólt: »Ki adhatott bájtalt nekem?» (TC, II. 649-651, 86.), „Criseyde gan al his chere asprien, / And leet it so softe in hire herte synke, / That to hireself she seyde, »Wo yaf me drynke?» (RC, II. 649-651)

<sup>77</sup> „Én avval rögtön hozzá indulok, / S ha már tudod, hogy ott vagyok Criseyde-nél, / Pattanj mindjárt egy fölszerszámozott / Lóra, s öltözz úgy, mintha bálba mennél, / Lovagolj oda, mintha mit se hinnél, / És az ablakban fogsz meglátni minket, / Mindkettőnk épp az utcára tekinget.” (TC, II. 1009-1015, 99.), „And I myself wol therwith to hire gon; / And whan thou woost that I am with hire there, / Worth thou upon a courser right anon – / Ye, hardily, right in thi beste gere – / And ryd forth by the place, as nought ne were, / And thou shalt fynde us, if I may, sittinge / At som wyndow, into the strete lokynge.” (RC, II. 1009-1015)

<sup>78</sup> „Amint kiejtette e szavakat, / Az utca végén feltűnt Troilus, [...] Tetszett neki a termete, személye. / Nemessége, finom viselkedése – / Hogy mióta világra született, / Nem érzett ily szálnalmat szenvedése / Miatt” (TC, II. 1247-1248, 1267-1271, 107., 108.), „And right as they declamed this matere, / Lo, Troilus, right at the stretes ende, [...] To telle in short, hire liked al in-fere, / His persoun, his aray, his look, his chere, / His goodly manere, and his gentillesse, / So wel that nevere, sith that she was born, / Ne hadde she swych routh of his destresse” (RC, II. 1247-48, 1266-1270)

pedig a Deiphebus házában zajló események tökéletes időzítése és a megjelenő karakterek irányítása a szituáció lehető legjobb kimenetelére. Az újraírási szakasz végére a szerelmesek nem menekülhetnek azon érzések, vágyak és cselekedetek elől, amelyet vadonatúj szerepükkel öltenek magukra. Ezidőtől beleillenek a románc cselekményébe, melyet Pandarus hozott létre Troilus felhatalmazására.

Érdekes motívum a szövegben többször megemlített *szerelmi tánc*. Szeretnék néhány gondolatot szentelni annak, hogy megvizsgáljam, miért is fontos az a koreográfia, melynek „minden pontját és minden részletét” (TC, III. 695, 153.)<sup>79</sup> ismeri Pandarus. Első alkalommal a II. könyvben olvashatunk róla, mikor táncra hívja Criseyde-et: „Özvegy fátylad elföd minden vonást! / Sutba a könyvekkel, táncolj velem! / Ropjuk együtt e május ünnepen/”(TC, II. 110-112, 66.)<sup>80</sup>. Ő viszont ijedten visszautasítja ezt özvegy mivoltára hivatkozva: „Én? Isten őrizz! Őrült vagy talán? / Talán özvegyhez illő az ilyesmi? /.../ A táncot annak hagyom, / Ki fiatalasszony vagy hajadon.” (TC, II. 113-114, 118-119, 67.)<sup>81</sup> Ezzel a jelenettel veszi kezdetét az a kiszámolt és pontosan végrehajtott lépésekre, fordulatokra, fogásokra, manipulációra épülő cselekvéssorozat, amely elevezet a szerelmesek későbbi, közösen járt útjához. Értelmezésem szerint a szerelmi tánc<sup>82</sup> tudatos koreográfiára utal, és nem más, mint a szerelmesek a románc cselekményébe való bevezetésére (és már románcbéli karakterekként a benne maradásra) alkalmas módszer, mely a diskurzusból él, és egyúttal magában hordozza saját elméletét is. Criseyde-et arra kérte Pandarus, hogy hagyja el özvegyi érzéseit, státuszát, és új szerelemre nyitott hölgyként vegyen részt a cselekményben, később pedig Troilusnak mutatja lépésről lépésre, hogy írjon, beszéljen, tegyen hölgye előtt. Ahhoz, hogy a tánc már önmagától éljen, illetve a szerelmesek maguk járják, több lépés is vezet. A IV. könyvben úgy tűnik, a tánc önmagától is működik, hiszen a szerelmesek már ismerik a lépéseit. Troilus haragja csillapodtán, hogy elveszítheti Criseyde-et, és bízva a hölgy tervében, hogy meggyőzve apját visszatér a görög táborból, reménykedik,

És szerelmi örömtáncba fogott  
Mindkettő, miként tavasz idején  
A madarak a fák zöld levelén;  
A szavaktól, amelyeket együtt  
Szóltak, egészen felvidult szívük. (TC, IV. 1431-1435, 248.)<sup>83</sup>

A szerelmi tánc utalhat még a szerelmi vágy felkeltésére, ahogy azt Pandarus ébresztette fel Criseyde szívében: interakciókon keresztül, amit aztán saját céljainak megfelelően hangol úgy, hogy megfelelő legyen mind Troilus, mind a románc cselekménye számára. Ez a felkeltett szerelem Troilus istenek által keltett szerelméhez képest sokkal ingatagabb és befolyásolhatóbb, ahogy az majd a görög táborba átkerülő Criseyde döntéséből is kiderül majd. E tánc jelentheti tehát Pandarus újraírói stratégiáját, melynek során a szerelmesek a románc cselekményének szereplőivé válnak, és a hangsúly ezáltal teljes mértékben áthelyeződik a történeti háttérről a románc történetére. Ez azonban csak a IV. könyvig tart: itt újra előtérbe kerül a történeti háttér, és az V. könyvben már egy másik lovag, Diomédesz vitatja el a szerelmes helyét, egy másik románc-cselekményt hozva létre, melybe Criseyde, ha ismételtlen vonakodva is, ám annál hamarabb lép be.

A szerelmi tánc Pandarus saját tánca is, melyet akár saját szerelmének projekciójaként értelmezhetünk.<sup>84</sup> A narrátor történetét saját történetévé alakítja át, melyben egyrészt valóságos

<sup>79</sup> „But Pandarus, that wel koude ech a deel / Th'olde daunce, and every point therinne” (RC, III. 694-695).

<sup>80</sup> „Do wey youre barbe, and shew youre face bare; / Do wey youre book, rys up, and lat us daunce, And lat us don to May som observaunce.” (RC, II. 110-112)

<sup>81</sup> „I! God forbede!» quod she. »Be ye mad? / Is that a widewes lif, so God yow save? [...] Lat maydens gon to daunce, and yonge wyves.«, (RC, II. 113-114, 119)

<sup>82</sup> Az eredetiben: „loves daunce”, „th'olde daunce”, „th'amourouse daunce” kifejezéseként szerepel, használata konzisztensnek tekinthető. „How ferforth be ye put in loves daunce?” RC, II. 1106., „But Pandarus, that wel koude ech a deel / Th'olde daunce, and every point therinne” RC, III. 694-695., „Bigan for joie th'amourouse daunce;” IV. 1431.

<sup>83</sup> „Bigan for joie th'amourouse daunce; / And as the briddes, whanne the sonne is shene, / Deliten in hire song in leves grene, / Right so the wordes that they spake yfeere / Delited hem, and made hire hertes clere.” (RC, IV. 1431-1435)

románcszemlélő pozíciót vesz fel,<sup>85</sup> másrészt saját sikertelen szerelmének romjait<sup>86</sup> próbálja kijavítani és működőképesé tenni.

Bár Pandarnak bölcs volt a beszéde,  
Szerelmi kínokból kikapta részét;  
Szép prédikációja ellenére  
Többször zöldre is változtatta képét  
Szerelme. E nap oly fájdalmak érték,  
Hogy bánatában menten ágyba ment,  
De hánykódott egész nap, nem pihent. (TC, II. 57-63, 65.)<sup>87</sup>

Értelmezésem szerint maga Pandarus sem mentes a szerelem érzésétől, és a szerelmesek újrárásával saját történetét is megpróbálja újraírni. Troilus baráti felkérésén, és Criseyde iránti családi érzelmein túl Pandarusnak ez a rejtett motivációja bújkál meg a szövegben.

Azt mondják: a nyomorultnak vigasz,  
Hogyha társa van gyötrelmeiben.  
És kettőnkre ez nagyon is igaz,  
Hisz mindkettőnk kínja a szerelem.  
A fájdalommal oly teli szívem,  
Hogy szomorúság több engem nem érhet,  
Hisz nincs hely már, ahová beférhet.

Többé tőlem ne tarts, az istenért!  
Hölgyedről nem beszéllek le soha.  
Már lángolok valakiért,  
Tudod jól, s azt is, hogy ő kicsoda. (TC, I. 708-718, 46.)<sup>88</sup>

Miután a románc cselekménye készen áll, és a szerelmesek belépnek, Pandarus még óva inti Troilust, hogy feladatai korántsem értek véget: „Tíéd a boldogság, maradjon az, / Úgy igaz, ahogy minden tűz piros, / Megtartani nem kisebb feladat, / Mint elnyerni.” (TC, III. 1625-1628, 187.)<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> A pszichoanalízis szótára szerint projekciónak tekinthető, ha „egy fennálló [...] pszichológiai tény kívülre kerül és ott lokalizálódik,” illetve ha „az egyén idegen személyekkel azonosul vagy ellenkezőleg, személyeket [...] azonosít saját magával”. J. Laplanche, J.-B. Pontalis: *A pszichoanalízis szótára*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994. 388. Ennek megfelelően egyfajta azonosulás figyelhető meg Pandarus részéről, aki Troilus és Criseyde szerelmén keresztül akarja megélni azt a sikert, beteljesült szerelmet, amely saját szerelmi történetében nem jöhetett létre.

<sup>85</sup> „A kandallóhoz ment, onnan kivont / Egy égő fát, és olyan arcot vágott, / Mint aki szemlél egy régi románcot.” (TC, III. 971-973, 163.), „And with that word he drow hym to the feere, / And took a light, and fond his contenance, / As for to looke upon an old romaunce.” (RC, III. 978-980)

<sup>86</sup> Troilus Pandarusához: „Sosem boldogultál a szerelemben, / Hogyan tudnál hát segíteni engem?” (TC, I. 622-623, 43.)

Pandarus: „Én, akinek sikere oly kevés volt, / A csalódás, mit átéltem, nem egy / Segít, hogy könnyen adhassak tanácsot. [...] „Egyet szeretek, s kínjaim nagyok. / Ám ennek ellenére azt hiszem, / Hogy néked jobb tanácsot adhatok, / Mint önmagamnak.” (TC, I. 646-648, 667-670, 44.), „Thow koudest nevere in love thiselven wisse. / How devel maistow brynge me to blisse?” (RC, I. 622-623), „I, that have in love so ofte assayed / Grevances, oughte konne, and wel the more, / Counseillen the of that thow art amayed. [...] I love oon best, and that me smerteth sore; / And yet, perauunter, kan I reden the / And nat myself; repreve me na more.” (RC, I. 646-648, 667-669)

<sup>87</sup> „That Pandarus, for al his wise speche, / Felt ek his part of loves shotes keene, / That, koude he nevere so wel of lovyng preche, / It made his hewe a-day ful ofte greene. / So shop it that hym fil that day a teene / In love, for which in wo to bedde he wente, / And made, er it was day, ful many a wente.” (RC, I. 57-63)

<sup>88</sup> „Men seyn, 'to wrecche is consolacioun / To have another felawe in hys payne.' / That owghte wel ben oure opynyoun, / For bothe thow and I of love we pleyne. / So ful of sorwe am I, soth for to seyne, / That certainly namore harde grace / May sitte on me, for-why ther is no space. / If God wol, thow art nat agast of me, / Lest I wolde of thi lady the bygyle! / Thow woost thyself whom that I love, parde, / As I best kan, gon sithen longe while.” (RC, I. 708-718)

A IV. könyvben, ahogy a történeti szál egyre inkább előtérbe kerül, Fortuna kegyelmének leple alatt a Pandarus által létrehozott labilis rendszer elemei egyre inkább elkezdik lazítani, bomlasztani a románc kereteit. Itt a narrátor már egyre kevésbé fog tudni a kettős rendezésben részt venni, helyette viszont próbálja tovább finomítani, enyhíteni a Criseyde-et figyelő közönség elítélő véleményét.

### *Troilus*

Troilus Priamus az I. könyv elején olyan lovagként jelenik meg, aki nem éppen követendő példája az udvari szerelmesnek. Barátai élén élcélódik a templomba járók társaságán, miközben maga is szemre vételezi a megjelenő hölgyeket. Ahogy a későbbi leírásokból kiderül, rettenthetetlen lovag, a harctér egyik legderekabb harcosa, aki nagyon aktívan vesz részt az epikus történet küzdelmeiben. Akárcsak Malory leghíresebb lovagjai, Sir Launcelot és Sir Tristram, maga is hősies és kivételes lovag, aki a szerelem megtapasztalásában az örület határáig sodródik.<sup>90</sup> Ez azonban inkább áll közelebb a szerelmi betegséghez, mint magához az örület megtapasztalásához. Mielőtt rátérnénk Troilus szerelmi örületére, érdemes magának a szerelemnek és a szeretetnek a szerepét körüljárni, hiszen ez a főszereplők egyik fő mozgatóereje.

A középkori irodalomban nem volt elkülönített kifejezés az udvari szerelemre.<sup>91</sup> A *fin 'amors* kifejezés sokkal inkább fedi azt a sor udvari konvenciót, amelyet udvari szerelemként vagy udvari kódként említhetünk, és amely meghatározta a szerelmes viselkedését. C. S. Lewis szerint a középkori irodalomban az udvari szerelmet az Alázat, az Udvariasság, a Házasságtörés és a Szerelem vallása határozta meg.<sup>92</sup> Az udvari szerelmesnek ezeknek az ideáknak kellett megfelelnie, alávetnie magát és követnie, miközben teljes engedelmességgel tartozik Hölgyének, akit sosem bírálhatott felül.<sup>93</sup> Fontos kitétel, hogy csak az udvari(as)ak szerethettek ezen a módon, és e szerelem tette őket udvariassá.<sup>94</sup> Corinne Saunders szerint ugyan Lewis munkássága a témában felbecsülhetetlen, elméletében ez a szerelemtípus kizárta a házasságon belüli szerelmet,<sup>95</sup> így jó néhány románcban megjelenített szerelemábrázolást méltatlanul kirekesztett az ideális körén kívülre.<sup>96</sup> A *Troilus* esetében ezeket a fő ideákat is megtalálhatjuk, azonban Chaucer szerelemábrázolására, illetve szerelmesei viselkedésének megjelenítésére főképp Andreas Capellanus *De amore* című műve volt hatással, amelynek mintáiból előszeretettel kölcsönzött az író.<sup>97</sup> A szerelmesek közötti szerelem lesz az elsődleges fontosságú a történet szempontjából. Ez a szerelem belső mozgatóerő lesz, mely a történet középpontjába kerülve mindent kimozdít eredeti helyéről, és egy új felé vonzza mindegyikőjüket: a románc cselekményébe. Hasonló mozgatóerő Pandarusnak a szerelmesekhez fűződő szeretete, illetve nem elhanyagolható a Narrátor Criseyde iránti vonzalma sem. Érdemes lesz megkülönböztetnünk ezeket a szeretet-típusokat, mielőtt tovább haladnánk, annál is inkább, mert a karakterek szerelemhez való viszonya fogja őket mint szubjektumokat pozicionálni a narratívában.

<sup>89</sup> „Thow art at ese, and hold the wel therinne; / For also seur as reed is every fir, / As gret a craft is kepe wel as wyne.” (RC, III. 1632-1634)

<sup>90</sup> Vö. Corinne Saunders: „Love and the Making of the Self: *Troilus and Criseyd*”, in *A Concise Companion to Chaucer*, szerk. Corinne Saunders, Oxford, Blackwell, 2006. 140.

<sup>91</sup> Az *amour courtois* kifejezést Gaston Paris említette először 1883-ban. Vö. Saunders „Love and the Making of the Self”, 136.

<sup>92</sup> „The sentiment, of course, is love, but love of a highly specialized sort, whose characteristics may be enumerated as Humility, Courtesy, Adultery and the Religion of Love.” Lewis: *The Allegory of Love*, 2.

<sup>93</sup> Donaldson: „Troilus and Criseyde”, 199.

<sup>94</sup> „[O]nly the courteous can love, but it is love that makes them courteous.” Lewis: *The Allegory of Love*, 2-3. vö. „It is only the noblest hearts which Love deigns to enslave”. Lewis: *The Allegory of Love*, 32.

<sup>95</sup> „But a wife is not a superior. [...] But perhaps no rule is made clearer than that which excludes love from marriage relation.” Lewis: *The Allegory of Love*, 35-36.

<sup>96</sup> Saunders: „Love and the Making of the Self”, 136-137.

<sup>97</sup> A 13. század elején megírt művet a lovagi szerelem szabályrendszere összefoglalójának tekintik, amely a szerelem művészetét, az udvarlás formáit mutatja be különböző társadalmi pozíciójú emberek között, instrukciókon és elképzelt beszélgetéseken keresztül egy bizonyos Walter számára. Vö. Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*, <http://the-orb.net/textbooks/anthology/beidler/courtly.html>, elérés: 2012.04.14.

A történet elején Troilus éppen az udvari szerelmes ellentétéként jelenik meg: ugyan rettenthetetlen harcos, a trójai királyi család sarja, mégsem volt szerelmes soha,<sup>98</sup> sőt, éppen e szerelmes példaképet bírálja, ahol csak tudja, és ezzel ki is vívja a Szerelem Istenének<sup>99</sup> haragját:

Aztán felvonta szemöldökét,  
Mintha azt kérdezné: nincs igazam?  
Ez sértette a Szerelem Istenét,  
Nézte mérgesen: - Ezt megbosszulom!  
Megcélzom, hisz van épp egy ép nyílám. –  
S az hősünk szíve közepébe állt. (TC, I. 204-209, 28.)<sup>100</sup>

Az ifjú hős pedig menthetetlenül szerelmes lesz.  
Így történt e büszke, gőgös lovaggal,  
Bár felséges király fia volt,  
Azt hitte, nem találkozik olyannal,  
Ki elvenné szívét. Most meglakolt:  
Habár a szerelem ellen papolt,  
Most rabul esett szíve hirtelen,  
S a leghívebb szolgád lett Szerelem. (TC, I. 225-231, 29.)<sup>101</sup>

Ezután jelenik meg a szerelem neoplatonista konvenciója, ahogyan Troilus tekintetével a szépséges Criseyde-re talál. A hölgy képe egészen a szívéig hatol, majd nézéséből „[e]rős vágy és olyan mély érzelem / Bontakoz[ik] ki fokozatosan / Hogy szívében fészket vert teljesen.” (TC, I. 296-298, 31.)<sup>102</sup> A megpillantott Criseyde fekete gyászruhát visel, és ez ironikus módon nemcsak megközelíthetlenségét és erényes életét jelzi, hanem egyúttal elérhetőségét közösség előtt, hiszen nincs már mellette férje.<sup>103</sup> Criseyde özvegyi volta egyszerre nyitottá is teszi a szerelmi kapcsolatra, hiszen egy néhai férfi feleségeként a szerelmet már ismeri, ám a nyilvánosságnak mutatott (és őt elsősorban meghatározó) özvegyi erényessége miatt kevésbé alkalmas egy románc hölgyének szerepére. Azonban Pandarus közbenjárására, valamint Criseyde szívében keltett vágy hatására mégis lehetséges lesz számára a románc-cselekményben való részvétel.<sup>104</sup>

<sup>98</sup> Boccaccio Troilójával ellentétben, aki viszont Criseidával való találkozása előtt, már tapasztalt, ágyat és szerelmet többszörösen megjárt fiatalember. Vö. Képes Júlia, „Előszó”, 14.

<sup>99</sup> Ugyan Chaucer elsősorban a pogány hitvilághoz igazítja a szöveget, mely lehetővé teszi többek között a filozófiai fejtegetéseket a szerencséről, végzettről és a szabad akaratról, valamint néhány asztrológiai hivatkozást, keresztény elemek is helyet kapnak benne. Vö. Saunders: „Love and the Making of the Self”, 143.

<sup>100</sup> „And with that word he gan caste up the browe, / As aunces, »Loo! is this naught wisely spoken?« / At which the God of Love gan loken rowe / Right for despit, and shop for to ben wroken. / He kidde anon his bowe nas naught broken; / For sodeynly he hitte hym atte fulle” (RC, I. 204-209)

<sup>101</sup> „So ferde it by this fierse and proude knyght: / Though he a worthy kynges sone were, / And wende nothing hadde had swich myght / Ayeins his wille that shuld his herte sterve, / Yet with a look his herte wex a-fere, / That he that now was moost in pride above, / Wax sodeynly moost subgit unto love. (RC, I. 225-231)

<sup>102</sup> „So gret desir and such affeccoun, / That in his herte botme gan to stiken / Of hir his fixe and depe impressioun.” (RC, I. 296-298) Vö. Saunders: „Love and the Making of the Self”, 140.

<sup>103</sup> Vö. Clark: „Purgatory, Punishment”, 197.

<sup>104</sup> Pandarusnak nagy szerepe volt abban, hogy Criseyde szívében felkeltse a szerelem érzését. Míg Troilus szerelme isteni eredetű, és azonnali hatással elárasztja hősünk szívét, addig Criseyde Pandarus hosszas gyözködése után és nem mindennapi retorikai képességének hatására esik áldozatul a szerelemnek. Miközben Troilus daliás alakját nézi, csak megerősödik benne a tudat, hogy ő e személy vágyának tárgya. Így egy külső motiváló hatására Criseyde hajlandó lesz belépni a románc-cselekménybe. Az áldozat képét különösen hangsúlyosnak érzi Saunders, és Criseyde álmának, valamint a fülemüle jelenlétének további jelentést tulajdonít: felsejlik Philoméla mitológiai története, aki csalogánnyá változott Tereus erőszaktevése után. Vö. Saunders: „Love and the Making of the Self”, 146-147. Értelmezésem szerint ezt párhuzamba lehet állítani azzal, ahogy Pandarus rákényszerítette akaratát Criseyde-re, és fenyegetőleg lépett fel vele szemben. Az álombéli szívek cseréje pedig az újraírt, immár szerelemmel telített szívet idézheti.



A Szezelem Istenének e büntetése felfogható olyan érzelmi traumaként,<sup>105</sup> amely Troilus egész addigi világát, világnézetét megrengeti és felforgatja, ugyanakkor szerelmi őrületet idéz elő a lovagban: elhagyja addigi viselkedésmódját, és egy egészen másféle viselkedést láthatunk tőle. Ez a momentum azért különösen fontos, mert itt dől el, alkalmas-e Troilus arra, hogy egy románc cselekményének szereplője legyen, az epikus keretből kilépve románcbéli szubjektummá váljon.

A középkori irodalomban az őrület megjelenítése nem volt szokatlan, többféle módon is megnyilvánulhatott a románcok szereplőinél, elsősorban azonban annak a kultúrának megfelelően, amely létrehozta ezeket a reprezentációkat. Mindazonáltal legfőbb jellemzői a társadalmilag felépített és megerősített identitás elhomályosulásától vagy eltűnésétől (de nem elvesztésétől), az emlékezetkiesésen, a társadalmi kirekesztettségén és vadonban élésen keresztül, a teljes cselekvési képtelenségig sokféle formában felismerhetőek voltak.<sup>106</sup> Ugyan a *Troilus*-ban ezek közül jónéhány nem jelenik meg, mégis Troilus cselekvési képtelensége, valamint megrekedése az ágyban arra enged következtetni, hogy a szerelmi őrület jelentékeny hatással van románcbéli identitásának formálására. Az őrület egyik megjelenési formája a testbe magát befészkelő betegségként is ismert volt, és ez párhuzamba állítható a szerelem ama középkori ábrázolásával, amely a szerelmet sebként, sérülésként, vagy betegségként írta le, melynek okozója és egyedüli gyógyítója a szeretett hölgy lehetett.<sup>107</sup> Hasonlóak ehhez a szerelmi őrület, vagy szerelmi bánat jegyei, amelyek a nagy sóhajokat, ájulásokat, álmatlanul eltöltött éjszakákat is magukban foglalták.<sup>108</sup> Ennek az érzelmi traumának, nagy szerelmi vágyódásnak a jelei megtalálhatóak Troilusnál: a templomból egyenesen hazaindul „– bár nem volt magánál egészen –” (TC, I. 316, 32.)<sup>109</sup>, és hazaérve „[k]étségbeesve az ágyra rogyott, / Sóhajokat és nyöszörgéseket / hallatott, s csak Róla gondolkodott, / És állandóan Róla álmodott” (TC, I. 359-362, 33.).<sup>110</sup> E szerelem (és őrület) identitásra gyakorolt hatását nyomon követhetjük a románc-cselekmény felé vezető úton is. A szerelmi őrület, akár csak más lovag reprezentációk esetében (pl. Sir Lancelot, Sir Tristram Malorynál), Troilus harcso-identitására inspirálólag hat, és megsokszorozza erejét maga a gondolat, hogy a szeretett hölgy tudomást szerezhet tetteiről:

Eközben egyre folyt a küzdelem.  
Hectorral és bátyjaival együtt  
Troilus ott harcolt hősiiesen,  
Bár a harc nem is érdekelte őt,  
Oly dicsőséget szerzett, aminőt  
Ritkán látni. Hol legtöbb a veszély,  
Tovább tartózkodott mindenkinél.

Nem mert gyűlölte a görögöket,  
Sem Trója városát megmenteni  
Szállta őt meg az őrült harckedv  
De arra gondolt: tán hírét veszi

<sup>105</sup> A freudi terminológia szerint a trauma esetén a szubjektumot „ingerek olyan áradata” éri, „amely ingerek meghaladják a szubjektum tűrőképességét, valamint ezen ingerek legyőzésére és feldolgozására való képességét”, vagyis a szubjektum „nem képes megfelelő módon válaszolni az őt ért megrázkódtatásra”. Laplanche, Pontalis: *A pszichoanalízis szótára*, 486-489.

<sup>106</sup> Vö. Sylvia Huot: *Madness in Medieval French Literature*, Oxford, Clarendon Press, 2003. 1-3.

<sup>107</sup> Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 3. és Saunders: „Love and the Making of the Self”, 140.

<sup>108</sup> Vö. Saunders: „Love and the Making of the Self”, 140. Sylvia Huot ezen túl még kivételes érzékenységről, a szerelmi vágy tárgya iránti megszállottságot is megemlíti. Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 15.

<sup>109</sup> „And after this, nat fullich al awshaped” (RC, I. 316)

<sup>110</sup> „He doun upon his beddes feet hym sette / And first he gan to sike, and eft to grone, / And thought ay on hire so, withouten lette, / That, as he sat and wook, his spirit mette” (RC, I. 359-362) Curry is megemlíti összefoglaló művének *Medieval Dream-Lore* című fejezetében, hogy Chaucer, ahogy az több műve alapján is látható, nagyon jól ismerhette a középkori álmelméletet. A korabeli elképzelések szerint a bizonyos személyekről szóló álmokat a sok gondolkodás, illetve a szerelmesek nagy odaadása is okozhatta. Vö. W. C. Curry: *Chaucer and the Mediaeval Sciences*, London, Allen&Unwin, 1960. 197.

Ennek Criseyde, s ez megtetszik neki.  
Úgy harcolt éjjel-nappal ellenük,  
Hogy félték, mint a pestist mindenütt. (TC, I. 470-483, 37-38.)<sup>111</sup>

Tettei folytán már a történet elején létrejött az az identitás (és ezt meg is tartja saját románc-cselekményén kívül, a történelmi narratívában), amely harcos, cselekvő és vitéz.<sup>112</sup> A szerelmi vágyódás vagy szerelmi őrlület Troilus identitását a románc keretei közé lépve viszont nagy mértékben befolyásolja.

Többször olvashatjuk, hogy Troilus a fentihez hasonló módon vonul vissza a szobájába, vagy ugyanott magatehetetlenül, magába zárkózva vegetál. Egy másik elmélet szerint, amely Troilust mint feminizált hőst értelmezi, kiemeli ezt a hálósobába való visszavonulást. A hálósoba mint szintér egy feminizált közeg, elsősorban azért, mert a Hölgyhöz kötődik, másrészt mert kívül esik a maszkulin cselekvések sorozatának színterein, mint például a vadászat vagy a lovagterem, ahol a férfiak tettei állnak a középpontban.<sup>113</sup> A hálósoba ugyanakkor privátabb helyszínnek tűnik, annak ellenére, hogy a közönség vagy az olvasó tekintete az itt megbúvó szerelmes(ek) alakját követheti lépten-nyomon. Az ide rejtőző, szerelmén kesergő Troilus, aki egyúttal nagyon nemesen és őszintén közelít érzelmei és annak kiváltója felé, Jill Mann szerint feminizált hősnek is tűnhet.<sup>114</sup> Ezt csak megerősíti, hogy Troilus mennyire sérülékenynek látszik az érzelmekkel szemben, ugyanakkor hangsúlyozódik az a feminin vonás, amelyet a *Canterbury mesék* lovagképének reprezentációjánál olvashatunk: „lányra vallott szelíd modora”.<sup>115</sup> Mann szerint ez nem jelent elnőiesedést vagy elpuhultságot, hiszen Troilus a harcok során megtartja vitézségét, harcos tettekkészségét, nem hiányoznak belőle a férfiaság attribútumai, mint például a bátorság, az erő, a méltóság.<sup>116</sup> Amikor pedig Criseyde elcseréléséről esik szó, és Pandarus biztatja hősünket, hogy cselekedjék, legyen férfi, szöktesse meg szíve hölgyét, Troilus az udvari szerelmes példáját követi, és teljes mértékben Criseydenek engedi át a döntési jogot.<sup>117</sup> Ebből is látható, hogy Pandarus egy teljesen másfajta maszkulinitást testesít meg, s ez az udvari szerelmes kategóriájától igencsak távol esik.<sup>118</sup>

<sup>111</sup> [kiem. tőlem] Az eredeti szövegben is megjelenik az őrlületet jelző kifejezés: „Ne made hym thus in armes for to madde” RC, I. 479. „The sharpe shoures felle of armes preve / That Ector or his othere brethren diden / Ne made hym only therfore ones meve; / And yet was he, where so men wente or riden, / Founde oon the beste, and longest tyme abiden / Ther peril was, and dide ek swich travaille / In armes, that to thenke it was merveille. / But for non hate he to the Grekes hadde / Ne also for the rescous of the town, / Ne made hym thus in armes for to madde, / But only, lo, for this conclusioun: / To liken hire the bet for his renoun. / Fro day to day in armes so he spedde / That the Grekes as the deth him dredde.” (RC, I. 470-483)

<sup>112</sup> Ez a vitézség azért is fontos, mert olyan tetteket tesz lehetővé, amely érdemes a megörökítésre, és ezért is említik meg a Narrátor szerint az általa hivatkozott könyvekben („Ha tetteiről vágytok hallani, / Dares könyvét merem ajánlani.” (TC, V. 1777-1778, 324.). „His worthi dedes, whoso list hem here, / Rede Dares, he kan tellehem alle ifeere” (RC, V. 1770-1771) Troilus így megmutathatja érzéseinek hevesességét, ugyanakkor ezzel betölti egy Hector-alternatíva szerepét is. Vö. Lee Patterson: *Troilus and Criseyde and the Subject of History*, London, Routledge, 1991. 105.

<sup>113</sup> Vö. Fisher, „Women and men in late medieval English romance”, 153-154.

<sup>114</sup> Vö. Mann, *Geoffrey Chaucer*, 166.

<sup>115</sup> Vö. a lovag bemutatásával az Általános előbeszédben. Geoffrey Chaucer: *Canterbury mesék*, ford. Benjámin László, et al., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987. 8-9. Az eredeti szövegben: „And of his port [gloss: bearing, manner] as meeke as is a mayde” (69.) Geoffrey Chaucer: *The Canterbury Tales*, in *The Riverside Chaucer*, szerk. Christopher Cannon, Oxford, Clarendon Press, 2008. 24.

<sup>116</sup> Vö. Mann, *Geoffrey Chaucer*, 166.

<sup>117</sup> A más érdekeit sajátjai elé helyező és így passzivitásba süllyedő Troilusnak még ettől a passzivitásból származhat feminin vonása, de ezzel teljes mértékben megfelel az udvari szerelmes képének. Vö. Lewis: *The Allegory of Love*, 2-3., 34-35.

<sup>118</sup> Mann szerint Pandarus feltételezi a női hajlandóságot, ugyanakkor saját érdekei szerint cselekszik, ami olyan „férfiaságot”, férfiúi magatartást testesít meg, ami már nemcsak a hölgyek részéről visszautasítandó, hanem az udvari szerelmesek részéről is. Vö. Mann: *Geoffrey Chaucer*, 167-168. Egyúttal felmerül a gondolat, hogy ugyan Pandarus maga is szerelmes, de koránt sem az udvari szerelmes, vagy az Andreas Capellanus elgondolásában megjelenő nemes magatartással, nemes módon. Mesterkedései során ugyanis meglépi, avagy meglépteti Criseyde-del mindazt, amit feltehetőleg saját hölgye nem tett meg.

Feminin vonásokat tulajdoníthat Troilusnak Mann értelmezésében az a szituáció, amelybe hősünk kerül, miután tudomására jut, hogy Criseyde elhagyta. Ez az ovidiusi heroidákkal hozza kapcsolatba Troilus figuráját: szerelmese által elhagyatva és elárulva siránkozik, képtelenül a cselekvésre, illetve az ebből az állapotból való kimozdulásra, míg csak az emlékezésben és a lamentációban talál megnyugvást.<sup>119</sup> Feminizált vonásnak tűnhet, bár értelmezésem szerint inkább az örülettel hozható kapcsolatba Troilus felfokozott érzékenysége. Különösen abban a jelenetben, amelyben Pandarus ügyeskedéseinek eredményeképpen a szerelmesek végre együtt lehetnek a házában, és Pandarus, hogy Criseyde maradék ellenállását eltávolítsa, azt hazudja, hogy Troilus féltékeny, mert hölgységét hűtlennak tartja.<sup>120</sup> A manipulatív lépés ugyan sikeres, viszont Criseyde könnyei elerednek inkább szégyene, semmint fájdalom jeleként. Troilusra viszont „[o]storcsapásként hatott [...] az, / Hogy látta hölgységét, Criseyde-et zokogni” (TC, III. 1060-1061, 166.)<sup>121</sup>, és felfokozott érzékenysége „[t]érdre esett, és úgy sóhajtozott,” (TC, III. 1073, 167.)<sup>122</sup> majd

A bánattól elzáródott szive,  
 Ugy hogy szeméből még egy könnye sem hullt,  
 Eltűnt hirtelen életereje,  
 Olyannyira elgyöngült és elkábult,  
 Hogy szinte már nem is tudott magáról,  
 Nem érzett már félelmet, bánatot,  
 S végül hirtelen a földre rogyott. (TC, III. 1079-1085, 167.)<sup>123</sup>

Hout szerint az örület egyik velejárója (a trauma intenzitásának megfelelően) a kifinomultság és a felfokozott érzékenység.<sup>124</sup> Ezt az érzékenységet tökéletesen illusztrálja a fenti szövegrész, ebben olyan felfokozott reakciót figyelhetünk meg, amelyet néhány könnycsepp látványa indított meg: ereje teljesen elhagyja Troilust, tetszhalotti állapotba kerül.<sup>125</sup> Az udvari szerelmes és a szerelmi örütség bizonyos attribútumai tehát egybevágnak Troilus karakterében.

Troilus cselekvésképtelensége Criseyde inagatgsága mellett a Chaucer-kritika talán egyik legtöbbet vitatott témája. Az értelmezésnél érdemes Judith Butler performativitás-elméletére kitérni, valamint P. Müller Péter és Sylvia Huot Butler-olvasatát figyelembe venni. Judith Butler szerint a performativitást „nem egyetlen és szándékos »cselekedetként« kell elgondolni, hanem egyfajta ismétlődő és felidézhető gyakorlatként.”<sup>126</sup> Az örület, illetve a józanság szubjektumai maguk is a társadalmi nemnek megfelelően,

<sup>119</sup> Boccacciónál is megjelenik ez a lamentáció, de ő elsősorban amiatt alkalmazta ezt a megjelenítést, hogy pátosszal töltsse Troilo alakját. Vö. Mann: *Geoffrey Chaucer*, 168.

<sup>120</sup> Ugyanakkor Andreas Capellanus traktátusában a féltékenység a szerelem legfőbb jele volt, ahogy azt olvashatjuk is a traktátus 31 szabályában. „21. Real jealousy always increases the feeling of love.”, „22. Jealousy, and therefore love, are increased when one suspects his beloved.” Andreas Capellanus: *The Art of Courty Love*. <http://the-orb.net/textbooks/anthology/beidler/courtly.html>, elérés: 2012.04.14.

<sup>121</sup> „For it thoughte hym no strokes of a yerde / To heere or seen Criseyde, his lady, wepe” (RC, III. 1067-1068)

<sup>122</sup> „And fil on knees, and sorwfully he sighte.” (RC, III. 1080)

<sup>123</sup> „Therwith the sorwe so his herte shette / That from his eyen fil there nought a tere, / And every spirit his vigour in knette, / So they astoned or oppressed were. / The felyng of his sorwe, or his fere, / Or of aught elles, fled was out of towne; And down he fel al sodeynly a-swowne.” (RC, III. 1086-1092)

<sup>124</sup> A 'refinement' kifejezést használja, ami lehet egyúttal érzékek kifinomulása is, vagy erkölcsi tisztaság, vagy kifinomult viselkedés. Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 15.

<sup>125</sup> Ez azért volt fontos, mert az örület tapasztalatát a középkorban a halállal hozták kapcsolatba. Vö. Michel Foucault: *Madness and Civilization*, London, Tavistock Publications, 1967. 15-17., valamint Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 14., 136-7., 180. A szerelmi trauma miatti örületben szubjektumuk elhagyását (de nem végérvényes elvesztését) megélő szereplők, Huot szerint, egyetlen gyógyíre az volt, ha hölgységük hangját hallhatták, vagy ha a környezetük gondoskodva lépett fel. Ekkor tértek újra magukhoz. Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 6. Míg más angol románcokban, például Sir Thomas Malory örült lovagjai egész narratív tereket bejárnak az örület állapotában, addig Troilus egészen rövidnek tekinthető.

<sup>126</sup> Judith Butler: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet-Sándor Bea, Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2005., 16.

az ismétlődő, performatív aktusokban jönnek létre és erősíttetnek meg.<sup>127</sup> Troilus esetében a korábban említett történeti szubjektum lesz az, amit a szerelmi örület megérint, hatására a románc-cselekményen belül elveszti azt a identitását alkotó konstrukciót, amely addig meghatározta: főképp a szerelmeseket megvető viselkedését és harcoshoz méltó aktivitását. Ez utóbbit a trójai keretek közé lépve újra képes alkalmazni, ám ahányszor románcbéli karakterként kellene cselekednie és ezáltal létrehozni a románc-szubjektumot, sikertelen marad. P. Müller Péter szerint „[h]a az ént ilyen performatív konstrukciónak tekintjük, akkor ennek ki kell fejeződnie az én egyik lényeges jegyeként felfogott társadalmi nem mibenlétének és sajátosságainak a meghatározásában is.”<sup>128</sup> Ezek a sajátosságok nem fognak tudni működni, mikor Troilus Pandarus segítségével a románc-cselekménybe készül belépni. Komikus vonás azonban a történetben, hogy Troilus mennyire magatehetetlen új szerepében, és minden lépésében Pandarusra van utalva, aki nagy elánnal vesz részt a szervezésben és az instrukciók kiosztásában, minden ízében irányítva Troilus tetteit. Az Andreas Capellanus traktátusát követő szerelmes egy közvetítőt keres, hogy hölgyével kapcsolatba lépjen.<sup>129</sup> Troilus viszont képtelen erre, hiszen a közvetítő talál rá, ő szervezi meg a levelezést a szerelmesek között, és látja el instrukciókkal a lovagot. Azok a tényezők, amelyek az identitást (illetve annak tudatát) létrehozzák, Huot szerint az örület hatására „szétesnek, megszűnnek (együtt)működni.”<sup>130</sup> Ez is lehetséges magyarázat arra, hogy Troilus mint románc-szubjektum miért képtelen a szerelmi örület hatása alatt bármilyen cselekvésben megjeleníteni magát. Eleinte jelen lesz ugyan a románc-cselekményben,<sup>131</sup> ám sorozatos, ismétlődő nem-cselekvésével csak a románc-szubjektum *hiányát* képes létrehozni és megerősíteni.<sup>132</sup> Troilus liminális karakterré válik, aki ugyan birtokában van a megfelelő attribútumoknak, azok felhasználására képtelenül vergődik és sodródik. Olyan mértékben különbözik el a kívánt lovag-identitástól, hogy nemcsak „zavaró jelenlétként”, hanem végül egy még inkább „zavaró hiányként” lesz jelen.<sup>133</sup> Ezáltal a románc keretei destabilizálódnak, végül pedig maguk is szétesnek, átadva a helyet a tragikus trójai színtérnek. Criseyde pedig egy másik románc-cselekmény hölgyévé válik, egy olyan lovag részvételével, aki viszont tetteivel képes volt létrehozni a románc-szubjektumot. Ez a nem-cselekvés lesz tehát az az „ismétlődő és felidézhető gyakorlat”, amellyel Troilus fokozatosan kiírja magát saját románc-cselekményéből.

A történet előrehaladtával, különösen Criseyde távozása után, Troilus állapota egyre romlik. Nem csak a szerelmet mint betegséget, hanem az örület testen megjelenő jeleit is felfedezhetjük rajta, mintegy megjelenítve tulajdonosa érzéseit, identitásának nyomait. Huot szerint a visszaautasítástól való félelem ráíródik ilyenkor a testre<sup>134</sup> – hiszen nincs, akinek Troilus elmondhatná, milyen félelmek és fájdalmak élnek benne: „Szívében szörnyű félelem honolt, / Az egész teste reszketett szegénynek”. (TC, V. 255-256, 270.)<sup>135</sup> A testében rejlő feszültségek és bánat utat találnak annak felszínére: „Sápadt arcát nézni is gyötirelem”, „Magáról azt hitte: megváltozott, / Hogy lefogyott, az arca sápatag” (TC, V. 555, 280., TC, V. 617-618, 283.)<sup>136</sup>, és ez Criseyde románc-cselekményből való távozása után lesz a leghangsúlyosabb:

<sup>127</sup> Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 6.

<sup>128</sup> P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 58-59.

<sup>129</sup> „When a man begins to suffer the fears and pains of love, that person seeks to find an intermediary, a kind of helper or go-between, to help him to decrease his suffering by helping him to achieve his desires.” Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*.

<sup>130</sup> Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 6.

<sup>131</sup> Amelybe Hayward szerint úgy lép be, Criseyde férjét helyettesítve, hogy meg sem fordul a fejében, hogy egyszer ő is kerülhet egy ilyen szituációba, azaz őt is helyettesítik. Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 237.

<sup>132</sup> Huot szerint az örületben mint szimbolikus halálban a szubjektum elviselhetetlennek vagy kezelhetetlennek érezve szerepét (esetleg hajlandóságának vagy képességének hiányában, hogy létrehozza azt), elhagyja azt a performativitást, amely fenntartotta identitását, és így elveszíti saját személyes narratíváját. Értelmezésem szerint Troilus esetében ez is magyarázza a románc-cselekménybeli tehetetlenségét, illetve, azáltal, hogy nem képes létrehozni és megerősíteni azt a lovag-identitást, amely szintén szükséges a románc kereteinek fenntartására. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 180.

<sup>133</sup> Huot elméletét alkalmaztam Troilus karakterére. Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 1.

<sup>134</sup> Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 142.

<sup>135</sup> „And swich tremour fele aboute his herte / That of the fere his body sholde quake” (RC, V. 255-256)

<sup>136</sup> „With chaunged face, and pitous to biholde”, „And of hymself ymagened he ofte / To ben defet, and pale, and waxen lesse” (RC, V. 555, 617-618)

S mert a halált óhajtotta a szive,  
A bánattól nem ivott, nem evett.  
Messzi ívben kerülte társait,  
Ilyen módon tengette napjait.

Úgy megváltozott, hogy emberfia,  
Ha meglátja, az föl nem ismeri.  
Sápadt és sovány, mint egy *múmia*,  
S gyöngye, mint kit nem bírnak lábai.  
Féltékenysége majd' esztét veszti;  
Ha valaki kérdezi, mi baja?

Felel: szívében van a nyavalya. (TC, V. 1215-1225, 304.)<sup>137</sup>

Féltékenysége (és szerelmi őrülete) és ezáltal beteg, holttesttel határos megjelenítése egyre hangsúlyosabb lesz azzal, hogy hölgye nem tér vissza. Az olvasó számára itt már biztos, Criseyde elhagyta a románc-cselekményt egy másik miatt, melyet Diomedesz alakított ki. Troilus testén jelenik meg az a halállal kapcsolatos reprezentáció, amely a középkori irodalomban a szimbolikus halált (a szubjektum halálát) halt szereplők esetével párhuzamba állíthatunk. Az örület ugyanis nemcsak az alvás és ébrenlét közötti határvonalat homályosította el, hanem az élet és a halál között feszülőt is.<sup>138</sup> Míg Malory lovagjai esetében az örület szubjektuma levette magáról korábbi identitását, és a beszédet, kapcsolatokat, korábbi életet hátrahagyva a társadalom határára sodródik-menekül, addig ebben a történetben, ahol a beszéd, a diskurzus és a benne kialakuló szubjektum, az identitás alapvető fontosságúak, az örület reprezentációjának leginkább a test szolgál médiumul. Ahogy P. Müller Péter írja Merleau-Pontyra hivatkozva: „a test mint kiindulópont és mérce [...] alkalmas arra, hogy önmagából kiindulva és önmagán keresztül leképezze a világot, hogy saját – testi – univerzumába vonja a rajta kívül lévő, de befelé folyamatosan áthajló és átlépő világot.”<sup>139</sup> Ehhez kapcsolódik és ezt erősíti még Troilus halálvágya<sup>140</sup>, amelyet eleinte a hölgytől való függés hangsúlyozása miatt hallhattunk tőle, míg az V. könyvben már a szerelmi örület hatása, a halál közelébe való sodródás érezhető benne.<sup>141</sup> De még ilyenkor is harcol, és megpróbál minél többet levágni a görögök közül, és míg a történet elején a férfiaság megtestesüléseként jelent meg, itt már önmaga árnyékaként áll, összetört, kivetett szubjektumként,<sup>142</sup> akit nem fogad be saját románc-cselekménye, hiszen annak keretei – hölgy híján – felbomlottak, és teljes mértékben utat nyitottak a történelmi cselekményhez. Itt Troilusnak már csak utolsó harcát kell megvívnia, ám e cselekmény keretei nem engedik, hogy a két hős egymás kezétől essen el. Troilus végül Achilles-szel kerül szembe, és a klasszikus történetet ismerő közönség számára nyilvánvaló, hogy számára nincs menekvés:

<sup>137</sup> [kiem. tőlem] Az eredeti szövegben is egy sápadt, törődött emberről kapunk képet. Troilus alakja a felismerhetetlenségig megváltozott, nyomaiban is alig emlékeztet a vitéz lovagra, aki a történet elején megjelent. „For which, by cause he wolde soone dye, / He ne et ne drank, for his malencolye, / And ek from every compaignye he fledde: / This was the lif that al the tyme he ledde. / He so defet was, that no manere man / Unneth hym myghte knowen ther he wente; / So was he lene, and therto pale and wan, / And feble, that he walketh by potente; / And with his ire he thus hymselfe shente. / But whoso axed hym wereof hym smerte, / He seyde his harm was al aboute his herte.” RC, V. 1215-1225.

<sup>138</sup> Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 4.

<sup>139</sup> P. Müller: *Test és teatralitás*, 32.

<sup>140</sup> A középkori szövegekben a halálkívánságok gyakran kapcsolódtak az örület reprezentációjához, olykor maguk a kívánságok idézték az örületet. Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 77.

<sup>141</sup> „más orvosságot nem talált, / Mint keresni magának a halált.” (TC, V. 1210-1211, 304.), „He kan now sen non other remedie / But for to shape hym soone for to dye.” (RC, V. 1210-1211)

<sup>142</sup> Troilus zavaró jelenlétéből, románc-cselekménybeli rész(tnem)vételéből, határhelyzetbe sodródásából, illetve megakadásából az abject is felidéződik. Ő maga lesz a románc-cselekmény számára az abjekt, ami nem engedi, hogy rendszere, struktúrája kialakulhasson. Kristevát idézve: „Visszaautasító, kivető, magát elutasító, magát kivető. Ab-jektáló. [...] Az abject mindig a már elvesztett tárgy gyászának ereje. Az abject áttöri az elfojtás és ítéletei falát. Újra azokhoz a szörnyű határokhöz kényszeríti az ént, ahonnan az én elvált – visszakényszeríti a nem-én-hez, ösztönhöz, halálhoz.” Julia Kristeva: „Bevezetés a megalázottsághoz”, ford. Kiss Ágnes, in *Café Babel* 20, 1996. 176-177.

Troilus haragját – amint elébb  
Mondtam, keserülték a görögök:  
Ezreknek oltotta ki életét,  
Mert párja nincs a harcosok között,  
Felülmúlni csak Hector tudta őt.  
De sorsa végül is beteljesült  
Ledöfte Achilles kegyetlenül. (TC, V. 1807-1813, 325.)<sup>143</sup>

## A narrátor

A történet narrátorára gyakran tekint úgy a Chaucer-kritika, mint a *Troilus* negyedik szereplőjére.<sup>144</sup> Funkciója nem merül ki abban, hogy elbeszéli a szerelmesek történetét, hanem arra gyanakodhat a figyelmes olvasó, hogy áthágva a cselekmény szintjeit több helyütt is beavatkozik a történet menetébe, természetesen „írója” szándékainak, elképzeléseinek, valamint a hivatkozott, követett művek (Dares és Dictys, Homérosz és a nagyon is fiktív Lollius) alibije mögé bújva. Már a történet elejétől a Szerelem szolgáinak szolgájaként<sup>145</sup> is hivatkozik magára, és legfőbb feladatának Troilus kétszeri szomorúságának elbeszélését és a szerelmesek segítségét tekinti.<sup>146</sup> Ugyanakkor minden erejével azon van, hogy hallgatóságát, olvasóit meggyőzze, a szerelmesek egymásra találása nagyon is vágyott, örömteli téma, és ugyan a történet kimenetele ismeretes, mégis Criseyde felmenthető cselekedetei miatt, amelyeket jó híre megóvásának érdekében tett. Különösen azért, mert – ahogy arra Criseyde fejezetében is felhívtam a figyelmet – a középkori művekben előforduló mizogin hangnem ellen a narrátorok keveset tudtak tenni.<sup>147</sup> Narrátorunk azonban folyamatos igyekezetében, hogy felmentse Criseyde-et, nemcsak befolyásolni próbálja a közönséget, hanem egy pillanatra sem hagyja őket megelégedezni arról, hogy egy erényes özvegytől milyen viselkedésmód várható el. Ez nemcsak Criseyde miatt volt fontos a számára, hanem mert a mizogin szereotípiát, Hayward szerint, kontrasztív diskurzusként működik a románcon belül. Ha ez az ellen-diskurzus túlsúlyba kerül, a románc kereteinek valamint elemeinek a stabilitását veszélyezteti, ezáltal pedig magát a narrátort is.<sup>148</sup> Ugyanakkor azért is bomlanak fel a románckeretek a történet végén, mert ha Criseyde nem lehet egyértelmű románc-hősnő, akkor a szöveg nem lehet románc.<sup>149</sup> Pandarusszal együttműködve épp ezért több olyan szituációt kreálnak, véletlenekkel, szerencsés egybeesésekkel és némi narratori diszkrécióval<sup>150</sup> megtűzdelve, amely egyrészt közelebb hozza egymáshoz a szerelmeseket, másrészt Criseyde felmentését megkönnyítik. Egyedül akkor adja csak fel ebbéli igyekezetét, amikor Criseyde megírja utolsó levelét Troilusnak. Ezután vonakodva bár, de beismeri, hogy a hölgy nem feddhetetlen, és ezt követően már saját magát és történetét mentetgeti:

<sup>143</sup> „The wrath, as I bigan yow for to seye, / Of Troilus the Grekis boughten deere, / For thousandes his hondes maden deye, / As he that was withouten any peere, / Save Ector, in his tyme, as I kan heere. / But – weilawey, save only Goddes wille, / Despitously hym slough the fierse Achille.” (RC, V. 1800-1806)

<sup>144</sup> Vö. C. David Benson: „Coda: Narrator”, in *Chaucer*, szerk. Corinne Saunders, Oxford, Blackwell, 2001. 172.

<sup>145</sup> Chaucer: *Troilus és Cressida*, 21.

<sup>146</sup> Érdemes figyelembe venni Donaldson elméletét a Narrátor kettős megjelenítésével kapcsolatban a történetben: elsőként egy tudós történészhez hasonlít inkább, aki, lecsapva néhány régi könyvre, a Fúriák segítségét hívja (majd a második könyvben Clióét), hogy megírhasson egy epikus történetet. A második megjelenítése, „gúnyája” viszont sokkal inkább a résztvevő, aki (legfőképp érzelmileg), egyre jobban belevonódik a történetbe. Vö. Donaldson: „Troilus and Criseyde”, 191.

<sup>147</sup> Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 222.

<sup>148</sup> Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 222.

<sup>149</sup> Vö. Hayward: „Between Living and the Dead”, 238.

<sup>150</sup> Azon az estén, amikor Pandarus megszervezi a szerelmesek találkáját a saját házában, a narrátor ugyanúgy segíti létrehozni a diszkrét körülményeket, ahogyan arra Pandarus is megkérte a szerelmeseket, elsősorban Criseyde (és természetesen a saját) érdekében: „Ki-ki a szobájába sietett; / Eközben olyan erősen esett, / És oly szörnyű hangosan fűjt a szél, / Nem hallani, ha a másik beszél.” és: „Eközben oly hangosan fűjt a szél, / Egyéb zajt nem lehetett hallani” (TC, III. 676-679, 153., III. 743-744, 155.), „Gan every wight that hadde nought to done / More in the place out of chaumbre gon. / And evere mo so sterneliche it ron, / And blew therwith so wondirliche loude, / That wel neigh no man heren other koude.” (RC, III. 675-679)

„[c]supán azért, mert Criseyde vétkezett / Fölösleges rám haragudni, hisz / Vétkérről olvashattok máshol is”. (TC, V. 1781-1783, 324.)<sup>151</sup>

Ahogy láthattuk, Criseyde nem csupán két, hanem három szereplő figyelmének is fókuszában van. Troilus hölgyeként elsődleges fontosságú a lovag számára, míg Pandarus nemcsak unokahúgaként tekint rá, hanem olyan hölgyalakként is, akinek a befolyásolásával – értelmezésem szerint – saját meg nem valósult románcának egy szublimált változatát hozhatja létre. Narrátorunk a történet nagy részében Criseyde-del és a szerelmesek körül történő eseményekkel van elfoglalva, sokszor feljavítva, hangsúlyozva ezeket, hogy a hallgatóságot megnyerje ügyének, amelyen folyamatosan fáradozik.<sup>152</sup> A történetet olvasva elmondhatjuk, hogy a narrátor sosem válik olyan sokrétűen megjelenített, a cselekmény szintjén testtel bíró karakterré, mint a három főszereplő, noha hivatkozásai, hozzászólásai, valamint annak beismerése, hogy bizony akadnak hiányosságok az ismereteiben, tovább árnyalják a karakterét, és biztosítják, hogy egy legyen a történet szereplői közül. Összességében Benson a narrátort Chaucer performatív projekciójaként értelmezi,<sup>153</sup> jómagam azonban tovább mennék, és inkább azt vizsgálnám meg, hogy a narrátor, aki közvetlenül sosem avatkozik be, mégis milyen performatív projekciót próbál mozgósítani.

„Bár szerelemről szólok, át nem érzem” (TC, II. 19, 63.)<sup>154</sup>, mondja a II. könyvhöz tartozó előszóban, és ezzel Pandarus mellé rendeli magát abban az értelemben, hogy nem feltétlenül érzi a szerelem vagy a szerelmes közelségét, annak ellenére, hogy retorikájából egyre inkább kitűnik érzelmi bevonódása a történetbe. A cselekmény előrehaladtával egyre nagyobb lesz a feszültség a narrátor két „álcája” között, amely egyrészt filozófiai fejtegetésekben<sup>155</sup> mutatkozik meg, másrészt vágyában, melyet a két románcbéli szereplőnek együttes felhasználásával juttat érvényre, és amelynek tárgya maga Criseyde lesz. A hölgy csábításában mindhárom szereplő részt vesz: az utcán a narrátor által tökéletesen időzített pillanatban Criseyde ablaka alatt elléptető Troilus (aki a női tekintetnek tökéletes alanyául szolgál); ezt a jelenetet megelőzően, illetve második alkalommal ugyanígy az elhaladó lovag látványa alatt húgának fülébe ellenállhatatlan retorikával suttagó deinoszi Pandarus is (ezáltal újraírva a hölgyet, és felkészítve a románc-cselekményre), és természetesen maga a narrátor, aki ha a háttérből is, de hibátlanul hangolja össze a cselekményt. A cél az a jelenet, amikor a szerelmeseket Pandarus végre „ágyba teszi”, majd magukra hagyja őket a hálószobában. A szoba viszont korántsem az a privát helyszín, ahol a szerelmesek zavartalanul egymáséi lehetnek – a közönség ugyanúgy jelen van, és mindannyian tanúi lehetnek Criseyde teste részletes leírásának.<sup>156</sup> A hölgy teste Troilus érintése, simogatása és csókjai mentén tárul fel:

Hajlékony hátát, könnyű karjait,  
Hószín nyakát, mely selymes és finom  
Simogatta, és sima vállait,  
Mellét, mely fehér, mint a liliom.  
Ez több, mint öröm – a Paradicsom.  
Összecsókolta százszor; szinte nem  
Tudta a boldogságtól, mit tegyen. (TC, III. 1240-1246, 173.)<sup>157</sup>

<sup>151</sup> „That al be that Criseyde was untrew, / That for that gilt she be nat wroth with me. / Ye may hire gilt in other bokes se” (RC, V. 1774-1776)

<sup>152</sup> Vö. Benson: „Coda: Narrator”, 172-173.

<sup>153</sup> Corinne Saunders említi így („Performative projection”) Benson cikkéhez tartozó előszavában. Vö. Saunders: *Chaucer*, 172.

<sup>154</sup> „Ek though I speke of love unfelyngly” (RC, II. 19.)

<sup>155</sup> A chaucer-kritika szerint mindhárom karakterhez egy-egy filozófiai megközelítést rendel. Vö. Saunders: „Troilus and Criseyde: An Overview”, 131.

<sup>156</sup> Vö. Fisher: „Women and men in late medieval English romance”, 157.

<sup>157</sup> „Hire armes smale, hire streghte bak and softe, / Hire sydes longe, flesshly, smothe, and white / He gan to stroke, and good thrift bad ful ofte / Hire snowish throte, hire brestes rounde and lite / Thus in this hevne he gan hym to delite, / And therwithal a thousand tyme hire kiste, / That what to don, for joie unnethe he wiste.” (RC, III. 1247-1253)



Értelmezésem szerint Criseyde teste így válik közvetve hozzáférhetővé a narrátor számára is. Így léphet ki ő is a külső leírások, a tekintet simogatásának távolságából, és kerülhet a Troilus érintése mentén megjelenő szöveg közelébe. „A simogatás [...] azon szertartások összessége, amelyek a másikat *testiségében* teszik megragadhatóvá. [...] de éppígy simogat a tekintetem is, amikor felfedezi a táncosnő szokellései közben a combjai által körülzárt hold alakot”<sup>158</sup> – írja Sartre. Troilus testét, alakját egyrészt ehhez a hozzáféréshez, tapasztaláshoz használta fel a narrátor, másrészt pedig azért, hogy Troilus leírásán keresztül megragadja Criseyde figyelmét, hogy maga is a történetbe alámerülő ~~test~~ szereplő lehessen, kvázi-identitás. Ám ennek felismerése sosem lehetséges a hölgy részéről, és ezért elvetélt próbálkozás marad: nem sikerül még Pandarus segítségével sem létrehozni(a Troilusnak) azt a románc cselekményében, és így nem sikerül megteremtenie „az elbeszélés által színrevitt áthágást”.<sup>159</sup> A szöveg létrehozásában, a lovag leírásában ugyanis a narrátor teremti meg azt a képet, amelyben a hölgy Troilust is és „mögötte” elrejtőzve, szövegébe burkoltan a narrátort is „(f)elismerheti”, ebben a felismerésben meghatározza<sup>160</sup> a románc keretein belül. Ugyan a románc-narratívából hiányzik a Troilus cselekedetei mentén létrejövő lovag-identitás, egyvalami mégis jelen van: a *teste*, mely lehetőség, alibi arra, hogy a narrátor Criseyde testének közelébe jusson. Ugyanakkor ez az azonosulás Troilus-szal sosem lehet teljes, csupán közvetett módon valósulhat meg egy voyeur-i nézőpontból. Ezért is vonul vissza a szerelmesek éjszakájának teljes hitelességgel való leírásától, másrészt pontosan voyeur mivoltának elleplezése miatt. Sokkal elnagyoltabban szól az éjszakáról, mint mikor Criseyde testét szerette végig Troilus szövegén keresztül.

Boldogságukról híven szólani  
Mindenképpen hiú vállalkozás;  
Aki átélte, elképzeld:  
Sok öröm, gyengédség, játszadozás.  
Tollamtól ennyi telik, semmi más.  
E rettegés-bizonyosság éjjelen  
Észbe vették: mily kincs a szerelem. (TC, III. 1303-1309, 175.)<sup>161</sup>

De a nagyon is kifejezett vágy továbbra is ott remeg a sorok között:

Ó, réges-rég várt boldog éjszaka,  
Milyen boldogság voltál nekik ott!  
*Ugyan miért van, hogy nekem soha  
Ilyenből egy szemernyi sem jutott?*  
Vész, rettegés most messze fussatok,  
És osztályrészük oly öröm legyen,  
Melyet nyelvem leírni képtelen. (TC, 1310-1316, 175.)<sup>162</sup>

<sup>158</sup> Sartre-ot idézi és kommentálja Tengelyi László, aki írásában összeköti a tekintet útját a simogatással: „[...] a szem simogatása és a vágy – mondja Sartre – egy és ugyanaz: a vágy úgy fejeződik ki a simogatásban, mint a gondolat a beszédben.” Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*, Budapest, Atlantisz, 2007. 234-235.

<sup>159</sup> Roland Barthes szintén a narrátor testéről ír, akinek alakjában, a „szövegbe furakodva”, alakját retorikájával telítve kezdhet el egy olyan elbeszélésbe, amelyet maga is tapasztal, amelyben maga is szereplő. Roland Barthes: *S/Z*, Budapest, Osiris, 2007. 45.

<sup>160</sup> Cynthia Chase tanulmányában a Kojève „(f)elismerés utáni vágy” elgondolását idézi, és erre alapoztam értelmezésemet is: „egy Vágyat vágyolni azt jelenti, hogy alá akarjuk rendelni magunkat annak az értéknek, amire ez a Vágy vágyik. Vágyolni arra, hogy ez az *érték*, ami én vagyok, vagy amit én ’reprezentálok’, a másik által vágyott érték legyen: azt akarom, hogy értékeket ’(f)elismerje’ az ő értékeként. Azt akarom, hogy ’(f)elismerjen’ önálló értékként engem. Más szóval minden emberi, antropogén vágy – az a Vágy, ami az Öntudatot, az emberi valóságot létrehozza – valójában (f)elismerés utáni vágy egy funkciója.” Cynthia Chase: „Vágy és identifikáció Lacannál és Kristevánál”, ford. Darabos Enikő, in *Kalligram* 4, 2004. 97-98.

<sup>161</sup> „Of hire delit or joies oon the leeste / Were impossible to my wit to seye; / But juggeth ye that han ben at the feste / Of swich gladnesse, if that hem liste pleye! / I kan namore, but thus thise ilke tweye / That nyght, bitwixen drede and sikernesse, / Felten in love the grete worthynesse.” (RC, III. 1310-1316)

Úgy tűnik, a narrátor nem nyugszik, amíg vágyának vágyává nem válhat, ám a történelmi téma szétfeszíti a románc kereteit, és ellenállást nem tűrve vonzza a történetet a tragikus végkifejlet felé. A fordulat pillanatától és Criseyde választásától kezdve a narrátor szerelmes hangját egyre inkább felváltja a történetészé, továbbá a zárójelenet közeledtének sürgetése.<sup>163</sup> Jill Mann szerint ez a hangváltás a narrátor részéről párhuzamba állítható azzal az érzelmi váltással, amely egyrészt a narrátor érzelmeit hivatott jelezni,<sup>164</sup> ugyanakkor, értelmezésem szerint, a közönségnek is szól. Nem elsősorban azért, hogy a közönség előtt a mizogin szemléletet hangsúlyozza, hanem épp ellenkezőleg: ez a váltás is csak azt készíti elő, hogy a Narrátor tompítson meséjének élén és a szerelmesüktől elforduló, áruló hölgyek bűnén.

## Kilépő

Chaucer *Troilus és Cressida* című költeménye meglepően könnyed, értelmezésre mindig nyitott, plurális szöveg. Szereplői nemcsak a szerepek tipikus vonásait hordozzák, hanem Chaucer néhány tulajdonságuk hangsúlyozásával a románc kísérleti közegébe helyezi őket, és a hallgatóság figyelmétől kísérve várja a fejleményeket. A történet elején megjelent a feladat: Trója egyik legszebb asszonyát, az özvegy Criseyde-et kell eltéríteni az erényes, szűzies élettől, hogy a szerelmes lovag, Troilus kedvese lehessen. Pandarus elfogadja a kihívást, hiszen Criseyde ingatagsága tökéletes alapot nyújt a románc hölgyének létrehozására. Messze túllép hatáskörén, kedvére befolyásolja a történetet és a szereplőket, hogy elérje célját. „Borzalmas ügyességével” ugyan képes felépíteni és működtetni egy románcot, azonban a történelmi háttér felett már nincs hatalma: a románc kereteit nemcsak a karakterek, hanem Pandarus illúzióinak elillanása is ugyanúgy bomlásnak indítja abban a pillanatban, amikor a trójai történet közbeszól a szerelmesek boldogságának. A görög táborban Diomédész ugyanúgy felhasználja Criseyde ingatagságát, ahogy Pandarus tette korábban. Jill Mann szerint a *Troilus* igazi tragédiája nemcsak az, hogy a szerelmeseknek el kellett válniuk egymástól: sokkal inkább az, hogy Criseyde megszűnt annak a hölgynek lenni, akit Troilus megismert és szeretett.<sup>165</sup> A változásnak mint alapvető emberi vonásnak a letragikusabb módon történő bemutatása volt az egyik fő cél, melyhez nem elegendő látnunk, ahogy Criseyde egy másik románc-cselekménybe távozik, hanem azt is, ahogy személyisége átalakul.<sup>166</sup> Troilus szerelmi örületében, cselekvésképtelenségében nem tud gátat szabni az eseményeknek: udvari szerelmesként hölgyét nem bírálhatja felül, nem cselekedhet ellenére, csupán a harctéren tud kibontakozni, ahol ellenfelét keresi, míg utol nem éri a halálos csapás.

Ahogy azt láthattuk, a *Troilus*-ban összefonódik a szerelem, az örület és a halál témája. Chaucer előszeretettel használja fel azokat a konvenciókat, amelyek a szerelmet mint eleven halált, elkerülhetetlen végzetet ábrázolják, ahol nem ritka a halálvágy, valamint a hős szerelem betegeként vagy a szerelemben elsorvadó alakként való ábrázolása.<sup>167</sup> Ezek nagyon hasonlóak a szerelmi örület tapasztalatához is, amely egyrészt ugyanúgy betegségként is megjelenhet, sőt mint eleven halál, a test halálához, elsoradásához vezető kórként,<sup>168</sup> vagy amely Foucault szerint „a halál már-itt-léte,”<sup>169</sup> illetve, ahogy Huot írja, az identitás elvesztése, a szubjektum szimbolikus halála vagy a cselekvés, a performativitás váratlan megszűnésében, akadályozottságában is megjelenhet.<sup>170</sup> A szerelem, illetve az

<sup>162</sup> [kiem. tőlem] „O blisful nyght, of hem so longe isought, / How blithe unto hem bothe two thow weere! / Why nad I swich oon with my soule ybought, / Ye, or the leeste joie that was theere? / Away, thow foule daunger and thow feere, / And lat hem in this hevne blisse dwelle, / That is so heigh that al ne kan I telle!” (RC, III. 1317-1323)

<sup>163</sup> Vö. Donaldson: „Troilus and Criseyde”, 202.

<sup>164</sup> Vö. Mann: *Geoffrey Chaucer*, 28.

<sup>165</sup> Vö. Mann: *Geoffrey Chaucer*, 30-31.

<sup>166</sup> Vö. Mann: *Geoffrey Chaucer*, 32.

<sup>167</sup> Vö. Saunders: „Love and the Making of the Self: *Troilus and Criseyde*”, 140.

<sup>168</sup> Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 137.

<sup>169</sup> „De egyben a halál legyőzött, megkerült jelenléte is.” Michel Foucault: *A bolondság története*, ford. Sujtó László, Budapest, Atlantisz, 2004. 29.

<sup>170</sup> Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 181.

őrület okozta felfokozott érzékenység ugyanakkor Troilus megnyilatkozásaira is hatással van: sokkal inkább él ezekben, illetve velük, mint tettei által a románc-cselekményben. A középkori szövegek esetében az identitás reprezentációiban nemcsak a megfogalmazás módja és a performativitás, hanem a test mint ez utóbbinak a közege is nagy fontossággal bírt az őrület, a szerelem és a halál megjelenítésében.<sup>171</sup> Troilus a történelmi keretek között való hősiessége és rátermettsége, amelyet Lee Patterson hangsúlyoz tanulmányában, a románc keretei között csődöt mond. Patterson tanulmányát követve felmerülhet annak gondolata, hogy Troilus tehetetlenségét a történelem alkalmatlanságának, ügyetlenségének metaforájaként értelmezzük, amely akkor jelenik meg, ha a románc narratíváján belülről kényszerül.<sup>172</sup>

## Bibliográfia

**Aczél Petra:** *A manipuláció meghatározása, működése és hatása,*

<http://www.aczelpetra.hu/index.php/publikaciok/letoelthet-publikaciok/70-a-manipulacio-meghatározása-mköedése-hatása>, elérés: 2012.04.05.

**Barney, Stephen A.:** „Troilus and Criseyde”, in *The Riverside Chaucer*, szerk. Christopher Cannon, Oxford, Clarendon Press, 2008. 471-472.

**Barthes, Roland:** „A műtől a szöveg felé”, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László, Budapest, Osiris, 2002. 95-99.

---. *S/Z*, ford. Mahler Zoltán, Budapest, Osiris, 2007.

**Benson, C. David:** „Coda: Narrator.” In *Chaucer*, szerk. Corinne Saunders, Oxford. Blackwell, 2001. 171-176.

**Boccaccio, Giovanni:** *Il Filostrato*, in *The Story of Troilus, as told by Benoît de Sainte-Maure, Giovanni Boccaccio, Geoffrey Chaucer, Robert Henryson*, ford. R. K. Gordon, New York, E. P. Dutton, 1964. 25-127.

**Butler, Judith:** *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet-Sándor Bea, Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2005.

**Capellanus, Andreas:** *The Art of Courtly Love*,

<http://the-orb.net/textbooks/anthology/beidler/courtly.html>, elérés: 2012.04.14.

**Chase, Cynthia:** „Vágy és identifikáció Lacannál és Kristevánál,” ford. Darabos Enikő. *Kalligram* 4, 2004. 95-106.

**Chaucer, Geoffrey:** *Canterbury mesék*, ford. Benjámin László et. al., Budapest, Európa könyvkiadó, 1987.

---. *Troilus és Cressida*, ford. Képes Júlia. Budapest, Kozmosz könyvek, 1986.

---. *Troilus and Criseyde*, in *The Riverside Chaucer* szerk. Christopher Cannon, Oxford, Clarendon Press, 2008.

---. *The Canterbury Tales*, in *The Riverside Chaucer*. Szer. Christopher Cannon, Oxford, Clarendon Press, 2008.

**Clark, Katherine:** „Purgatory, Punishment, and the Discourse of Holy Widowhood in the High and Later Middle Ages,” *Journal of History of Sexuality*, 16. 2, 2007. 169-203.

**Curry, Walter Clyde:** *Chaucer and the Mediaeval Sciences*. London, Allen&Unwin, 1960.

**Donaldson, E. T.:** „Troilus and Criseyde”, in *Geoffrey Chaucer – A Critical Anthology*, szerk. J. A. Burrow, Harmondsworth, Penguin, 1969. 190-206.

**Fisher, Sheila:** „Women and men in late medieval English romance.” in *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, szerk. Roberta L. Krueger, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. 150-164.

**Fogarasi György:** „Borzalmas ügyesség: applikáció és aberráció Gadamer hermeneutikájában,” in *Alföld* 9 (2004), 43-59.

**Foucault, Michel:** „A szubjektum és a hatalom,” in *Testes könyv II*. Szeged, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997. 267-292.

---. *Madness and Civilization*, London, Tavistock Publications, 1967.

<sup>171</sup> Vö. Huot: *Madness in Medieval French Literature*, 180.

<sup>172</sup> Vö. Patterson: *Troilus and Criseyde and the Subject of History*, 112-113.

- . *A bolondság története*, ford. Sujtó László, Budapest, Atlantisz, 2004.
- Hayward**, Rebecca: „Between Living and the Dead: Widows as Heroines of Medieval Romances,” in *Constructions of Widowhood and Virginty*, szerk. Cindy L. Carlson, Angela Jane Weisl, New York, Palgrave Macmillan, 1999. 221-244.
- Huot**, Sylvia: *Madness In Medieval French Literature*, Oxford, Clarendon Press, 2003.
- Képes Júlia**: „Előszó,” in Chaucer Geoffrey: *Troilus és Cressida*, 5-18.
- Kristeva**, Julia: „Bevezetés a megalázottsághoz,” ford. Kiss Ágnes, in *Café Babel* 20, 1996, 169-190.
- Laplanche**, J., **Pontalis**, J. B.: *A pszichoanalízis szótára*, Budapest, Akadémiai kiadó, 1994.
- Lewis**, C. S.: *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- Mann**, Jill: *Geoffrey Chaucer*, New York, Harvester-Wheatsheaf, 1991.
- Nagy Gergely**: „A görög-római újkomédia szolga-típusa Chaucer *Troilus és Cressida* című művében,” in *Acta Universitatis Szegediensis. Acta Antiqua et Archeologica. Supplementum IX. Studia Iuvenalia. In Honorem Emerici Tegyeyi, Septuagenarii*, Szeged, University of Szeged, 2003. 34-40.
- P. Müller Péter**: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
- Patterson**, Lee: *Troilus and Criseyde and the Subject of History*, London, Routledge, 1991.
- Riddy**, Felicity: „Middle English Romance: Family, Marriage, Intimacy,” in *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, szerk. Roberta L. Krueger, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 235-252.
- Saunders**, Corinne: „Love and the Making of the Self: *Troilus and Criseyde*,” in *A Concise Companion to Chaucer*, szerk. Corinne Saunders, Oxford, Blackwell, 2006.
- Saunders**, Corinne: „Troilus and Criseyde: An Overview,” in *Chaucer*, Szerk. Corinne Saunders, Oxford, Blackwell, 2001. 129-138.
- Tengelyi László**: *Tapasztalat és kifejezés*, Budapest, Atlantisz, 2007.
- Turner**, Victor: *A rituális folyamat*, Budapest, Osiris, 2002.

**CZIFRA JÁNOS ÚTJA(I) - KÍSÉRLETEK KRÚDY GYULA ASSZONYSÁGOK DÍJA CÍMŰ  
REGÉNYÉNEK ÉRTELMEZÉSÉRE**

**Bevezetés**

Az *Asszonyságok díja* az egyik leggyakrabban elemzett Krúdy-művek közé tartozik, ám számos olyan felülettel szolgál az értelmezőknek, amelyeket mindig lehet új aspektusban tárgyalni. A jelen dolgozat azt kívánja szemügyre venni, milyen kapcsolatban, összefüggésben áll a regényben utazás, emlékezés és elbeszélés, hogyan értelmezhető a főhős által a regénytérben megtett út, s ez milyen kapcsolatban áll a történettel. A tanulmány nem kívánja átírni a regényről szóló szakirodalmat, csupán továbbgondolni annak állításait, s olyan felületeket keresni a szövegben, amelyekre még nemigen reflektáltak eddig a Krúdy-kutatók.

Az első részben értekezem az elbeszélés és a marionett-játék közötti összefüggésről, valamint röviden elemzem Marica, a háromezer éves nő epizódját, amelyben a főhős, Czifra János temetésrendező és alakmása, Álom egy ajtóhasadákon keresztül lesik meg másik szobában zajló eseményeket. Ebben a szakaszban beszélek még a nézőpont és a fókuszáció fontosságáról a műben, amelyek meghatározók lehetnek a megértés szempontjából. Továbbá kitérek arra is, mennyiben hozható összefüggésbe a háromezer esztendő nő epizódja Mihail Bahtyin groteszk testtel kapcsolatos elgondolásával. Ezt követően írok arról a többfelől fókuszált és rétegzett elbeszélői viszonyról, amely Álom, Czifra és Natália között áll fenn, valamint hogy milyen szerepet tölt be a szem ebben a kapcsolatban. A Krúdy-effektusok kérdését is számba veszem az *Asszonyságok díjával* kapcsolatban. Végül a regény utazással és emlékezéssel kapcsolatos viszonyait, valamint tér és idő kérdését tárgyalom az utolsó részben. Röviden párhuzamot vonok a főhős regénytérben bejárt útja és az olyan „pokoljárók” története között, mint Odüsszeusz, Aeneas vagy Dante, s megvizsgálom a járművel történő utazás halállal való metaforikus összefüggését.

**Elbeszélés és bábjáték**

Az *Asszonyságok díja* Csányi Erzsébet szerint több rokon vonást is mutat a '20-as, '30-as években dívó polihisztorikus regénnyel, például Alfred Döblin *Berlin, Alexanderplatz* című művével. A két szöveg elsősorban az allegorikus látásmód tekintetében hasonlít egymáshoz.<sup>1</sup> Mindkét könyv felütése belengi, meghatározza az egész írás elbeszélésmódját, mindkettőben egy vásári képmutogató vezeti be az olvasót a szövegbe, azonban míg Krúdynál csak a felütésben jelenik meg ez a hang, addig Döblin regényében minden fejezet elején.<sup>2</sup> Az *Asszonyságok díjának* bevezető szövegében fölbukkan egy figyelmeztető mondat, amely felfogható az olvasásra, az írásra vonatkozó használati utasításként is: „Kis levonóképecskék vannak itt egymás mellé sorakoztatva, melyek mást mutatnak előlről és mást, midőn ujjhegyünkkel ledörzsöljük róla a papirost.”<sup>3</sup> A mondat egyrészt a szavak kétértelműségére, a szöveg allegorikusságára utal, másrészt arra az értelmezés során bekövetkező változásra, amely a papiros ledörzsölése következtében valósul meg. A levonóképecskék nemcsak az értelmezésre vonatkoznak, hanem utalnak a regény történetének és elbeszélésmódjának bábjátékszerűségére, ugyanis a bábjátékszerűség szintén

<sup>1</sup> Vö. Csányi Erzsébet: „A regény mint mutatóvány (Krúdy Gyula: *Asszonyságok díja*; 1919)”, in *Szövegvilágok: A fikció fölénye*, Újvidék, A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1992. 87.

<sup>2</sup> Vö. Csányi 1992: 87-88.

<sup>3</sup> Krúdy Gyula: „*Asszonyságok díja*”, in *Krúdy Gyula összegyűjtött művei 15. Regények és nagyobb elbeszélések 8.* Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2009. 8. [a továbbiakban: KGYÖM15]

létrehoz egy allegorikus értelmezési lehetőséget.<sup>4</sup> A fentebb idézett, instrukcióként is felfogható mondat reflektál a nézőpont, illetve a nézés fontosságára is. Az olvasónak vigyáznia kell, ha rábízza magát az elbeszélőre, ugyanis könnyen csapdába eshet. A regényben megjelenő képek, események könnyen jelenthetik az ellenkezőjüket, vagyis a lakodalom lehet éppen a halál ideje vagy a halotti tor a menyegző alkalmá. Az előhang arra figyelmeztet, hogy az Álom, Czifra János és Démon által mutatott képek példázatszerűek, azokat az olvasónak kell értelmezni, megfejtetni. A levonóképecskék egymásra következése, váratlansága pedig analóg lehet a történetalakítás módjával: minden történet mögött egy újabb történet rejtőzik, s minden nézőpont egy továbbit rejt.<sup>5</sup> A mű előszava a regényt mint mutatóványt tárja az olvasó elé, amennyiben megidézi a képkirakás, a vásári képmutogatás és az énekmondó szerep- és beszédhelyzetét.<sup>6</sup> A szöveg metafikciós voltát mélyíti az önreflexiós metanyelv, amely folyamatosan utal az írás erősen megkonstruált jellegére, valamint az írói és az elbeszélői pozícióra. Az írói pozícióra való reflektálásnak jó példája az a szituáció, amelyben Czifra és Álom az egyes történeteket passzív szemlélőként nézik végig, a kukkoló pozíciójából. További metafikciós elem a könyvben, hogy a valóság hasonlít a fikciós világra, nem pedig fordítva. „Olyan volt a ház, mintha egy Dickens-regényből volna kivágva...” (KGYÖM15 54.) A ház révén az elbeszélő nemcsak intertextuális rokonságot létesít az angol író műveivel, hanem mindezt leplezetlenül, expliciten teszi. Irodalom és valóság kapcsolatát, illetve felcserélődését fellelhetjük még a hírlapírók és a költők felléptetésében is.<sup>7</sup>

Visszatérve a figurák mozgatójának bábjátékszerűségére, elmondható, hogy többször is ismétlődik a regényben. Például az elbeszélő már eleve úgy beszél a temetésrendezőről, mint akit Démon mozgat, vagy amikor Álom a Frank Jeremiás és neje utcája egyik szobájának tárgyait mozgó bábokká változtatja a hatodik fejezetben. A mozgó bábok játéka elindítja aztán az egymás után következő, de egymással nem feltétlenül összefüggő epizódok elbeszélésének folyamatát. Álom nemcsak animálja a szoba tárgyait ebben az epizódban, hanem egy ajtóhasadákon keresztül láthatóvá teszi Czifrának, amint a háromezer esztendő nő háromezer éves álmából ébred fel, majd „méltóan elbánik a bűnös öregúrral” (KGYÖM15 54.), akit csak „tanár úrként” (KGYÖM15 64.) ismernek a bordélyban. A kémlelőlyuk, melyen keresztül a két voyeur, Álom és a temetésrendező megleszi Maricát, azt a perspektívát jelöli ki, ahonnan a másik szoba csak egyféleképpen látható. Álom megkeresi ezt a pozíciót, ő tölti be a fokalizátor szerepét ebben a jelenetben, s Czifra elfogadja, az elbeszélő pedig kettejük pozíciója között váltogatva írja le a látottakat. Czifra csak Álom közvetítésével fér hozzá a látottakhoz, szüksége van a mediációra, hiszen magától nem fedezné fel a rést. A narrátor nemcsak a kémlelőlyukon keresztül látottakat beszéli el, hanem nagy hangsúlyt vet a voyeur pozíciónak a megmutatására is, amely, akárcsak a látvány, a fokalizáció működése által válik megmutathatóvá.<sup>8</sup> Czifra ettől a jelenettől kezdve passzív szereplővé válik, aki csak Álom közvetítésével fér hozzá a dolgokhoz, látja az eseményeket, vagyis elveszíti fokalizátor szerepét, Álom veszi át azt. Az ajtóhasadék egyúttal bekeretezi, behatárolja a másik szobában zajló jelenet, amelynek egyébként is keretet adnak a szoba falai, s színpadszerűvé emelik a látványt.<sup>9</sup> Marica epizódja ezáltal kétszeresen is be van keretezve.

A bábjátékszerűség legkifinomultabb példája a háromezer esztendő nő története, amelyben az említett hölgy szeretője először arcszínét veszíti el, majd Maricának ajándékozza orrát és az egyik lábszárát is. Ez a rész felidézi Bahtyin elgondolását a középkori karneválról és a groteszk

<sup>4</sup> Vö. uo. 89.

<sup>5</sup> Vö. Ferencz Anna: „Asszonyságok díja – történetek emlékezete”, in *Serta Pacifica. Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára*, szerk. Ármeán Otília, Kürtösi Katalin, Odorics Ferenc, Szörényi László, Szeged, Pompeji Alapítvány, 2004. 305.

<sup>6</sup> Vö. Csányi 1992: 89.

<sup>7</sup> Uo. 89-91., ill. 94.

<sup>8</sup> Vö. Ferencz 2004: 308.

<sup>9</sup> Vö. Csányi 1992: 90.

testről, amely szerinte „mindig keletkező-változó test”.<sup>10</sup> „Soha nincs készen, soha nem befejezett: szüntelenül épül és teremődik, és maga is szüntelenül más testeket növeszt és teremt; egyszerre bekebelezi az őt körülvevő világot, és bekebeleződik ebbe a világba”.<sup>11</sup> A groteszk kép az ember eltárgyasodását viszi színre, melyet Krúdy a következőképpen sarkít: ember- bábuszétett bábu.<sup>12</sup> A lecsatolt és a hódolat jeléül átnyújtott orr pedig, mint arra Csányi is rámutat, a falloszt helyettesíti.<sup>13</sup> Erre az erotikus-szexuális töltetre erősít rá, hogy lábnak, amelyet az idős úr szintén átad Maricának, ugyanúgy van fallikus konnotációja.<sup>14</sup>

A szoba tárgyainak megelevenítése, melyet Álom azelőtt csinál, hogy megmutatná a temetésrendezőnek a tökéletes pozíciót, összekapcsolható egyrészt azzal az epizóddal, amelyben Czipra részt vesz a hentes lányának lakodalmán, ahol régi képek elevenednek meg a falon, másrészt azzal a jelenettel, amikor a tárgyak Démon hatására elkezdnek furcsán viselkedni a temetésrendező házában. Mindegyik momentum esetében valami élettelen elevenedik meg egy démonikus erő által, amely nem létezik a fikció szereplői számára, vagyis számukra nem tekinthető élőnek, ugyanakkor ez a kísérteties erő nagyon is élő abban a tekintetben, hogy alakítja a fikciót, a szereplők életét. A három epizód sehol sem kapcsolódik össze a szövegben, nem találhatunk erre vonatkozó utalásokat, kizárólag az interpretáció eredményeként kerül(het)nek kapcsolatba egymással,<sup>15</sup> csupán metaforikus érintkezésbe kerülhetnek, amely csak az interpretáció során jöhet létre.

### ***Látás és láttatás kérdése Czipra János, Álom és Natália viszonyában***

Fontos megemlíteni a regénynek azt a mozzanatát, amely egy többfelől fókuszált, rétegzett elbeszélői viszonyt létesített Czipra, Álom és Natália között. Natália és Dubli úr élettörténetét ezen a rétegzett elbeszélői viszonyon keresztül ismerhetjük meg, amely a következőképpen épül fel: Natália szeme előtt a múlt eseményei árnyékképekként peregnek le, Álom az ő szeméről olvassa le, mint hieroglifákat, a történet folyását, Czipra Jánosnak azonban csak Álomnak köszönhetően van hozzáférése a Natália által közvetített eseményekhez. Mindezeket még elbeszéli egy harmadik személyű, auktoriális típusú narrátor, aki az összes többi szereplő felett áll. Ez a felépítés tovább bonyolódik attól függően, hogy Natália emlékezésében éppen melyik mellékszereplő meséli el saját vagy más alak történetét, vagyis hogy éppen ki beszél, ki kap hangot. Natália már eleve áttételes közvetítéssel jut hozzá az emlékeihez, illetve vetíti ki őket a két szemlélődő számára, ugyanis, mint említettem, ő saját emlékeinek csak árnyjátékát látja a falon. Ezek alapján Natália történetének elbeszélése belső fokalizáció lenne, amit azonban Álom megghiúsít azzal, hogy a vajúdó lány szemének szivárványhártyájáról olvassa le emlékeit. Különösen fontos szerepet tölt be ebben a viszonyban a szem, amely nem pusztán a látás eszköze, sőt nem is a látás szerveként, hanem a láttatás eszköze, a látvány eredetét szolgál ebben az esetben. A szem a látvány forrásaként kétszeresen is jelen van, de nem válhat egyértelműen a megértés, megvilágosodás metaforájává. Mégpedig két okból: egyrészt azért, mert a felidézett események nem úgy jelennek meg, ahogy egykor megtörténtek, nem akkori valóságosságukban, hanem egy emlékező tudat által újraszervezve, másrészt a szem mint olvasható médium jelenik meg, amelyet csak Álom, a kísértet képes olvasni.<sup>16</sup> A szem ebben az

<sup>10</sup> Vö. Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 339.

<sup>11</sup> Vö. Bahtyin 2002: 339.

<sup>12</sup> Vö. Csányi 1992: 92.

<sup>13</sup> Vö. uo.

<sup>14</sup> Lásd például *Szimbólumtár*, szerk. Pál József, Újvári Edit, Budapest, Balassi Kiadó, 2001.

[http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm), elérés: 2013. 09. 06.

<sup>15</sup> Vö. Ferencz 2004: 308.

<sup>16</sup> Vö. Ferencz Anna: „A fokalizáció mint (vak) ablak. Elbeszélés és fokalizáció viszonya Krúdy Gyula *Asszonyágok dja* című regényében”, in *Retorika és narráció*, szerk. Hajdú Péter, Ritoók Zsigmond, Budapest- Szeged, Gondolat Kiadó- Pompeji, 2007. 140-141.

esetben hasonlóvá válik ahhoz a kémlelőlyukhoz, amelyen keresztül Czipra és Álom megleste Maricát. Mindkét epizódban az egyetlen helyes, a tökéletes perspektívából történik a nézés. Nem Natália az, aki lát, hanem Álom, és a temetésrendező az, aki láttat.<sup>17</sup> Mint arra Ferencz Anna rámutat, Álom fontos szerepet tölt be nemcsak a szereplők szintjén, hanem az elbeszélők szintjén is, sőt ő az, aki egyben az elbeszélés egyik fontos összetevőjének, a fokalizációnak a metaforája. Részben arra utal, hogy a fokalizáció minden esetben szereplőhöz van kötve, részben arra, hogy a látás forrásaként megragadhatatlan, illékony, éppen úgy, mint egy kísértet, vagy mint Álom, aki amilyen hirtelen jelenik meg, olyan hirtelen tűnik el.<sup>18</sup> A két kémlelő, Czipra és Álom mellett, hogy végignézik Natália múltjának árnyképeit, tanúi a lány vajúdásának, amely nemcsak fizikai, hanem szellemi is, ugyanis nemcsak egy gyermek születik meg ebből a szenvedésből, hanem „emlékezete nekirugaszkodásaiból a regényszöveg második fele is”.<sup>19</sup>

### A Krúdy-effektusok

Röviden kitérek, a Krúdy-effektusok kérdésére. Az elnevezés Bori Imrétől származik, aki több helyen említi a fogalmat az író műveivel kapcsolatban. Az elnevezést Brechtől kölcsönözte, s a „szövegrészletek sajátos, jelentést gazdagító hatását” érti rajta.<sup>20</sup> A jelenség a szövegháttér sajátossága, és elsősorban az írások képvilágának vizsgálatán keresztül lehet megközelíteni. A Krúdy-művekben akadnak olyan részletek, amelyeket az olvasó nem érzékel jelentős mértékben, csak „összhatásukban összegződő benyomásként”.<sup>21</sup> Ebben az összhatásban nem a cselekmény játszik jelentős szerepet, hanem a szövegháttérnek az az anyaga, amit az írások mélyrétegének is hívhatunk. A szövegháttér részletei, mikrorealitásai azok az elemek, amelyek az írói tudatosság jeleként a szövegekben benne lévő úgynevezett „eszmei mondanivaló” felé terelik a figyelmet. Ennek következtében ezeket az elemeket képi mivoltukban kell szemlélni annak érdekében, hogy hozzáférhessünk ehhez az „eszmei” tartalomhoz.<sup>22</sup> A Krúdy-effektusok további fontos jellemzője, hogy leginkább a hasonlatok váltják ki, de előidézhetik a hasonlatnál magasabb szinten elhelyezkedő makroképek vagy a hasonlatnál alacsonyabb szinten elhelyezkedő elemek (mint például a névhasználat).<sup>23</sup> Az *Asszonyosságok díjában* megváltozik a szerepük, ugyanis az itt megismert szövegháttér már nem eredeti funkciójában van jelen, hanem szerkesztési jellegzetesség lett belőle. Nincs már eredeti szövegháttér sem, hanem cselekményt pótló leírástömbök vannak, amelyek a cselekményváz által biztosított tereket kitöltik.<sup>24</sup> Éppen ezért jelenthető ki, hogy a regényben nincs „>>mozgás<<”, csak „>>történet<<”,<sup>25</sup> a szereplőkkel inkább csak megtörténnek a dolgok, mintsem aktív alakítóik lennének sorsuknak. A regény egyes részeinek ezekből következően nem a mozgása, hanem a statikus energiája nagy.<sup>26</sup> „>>Mozgást<<” is csak az állóképeken belül figyelhetünk meg, ezek pedig egy-egy novellára való epizód anyagát adják.<sup>27</sup> Az eddig elmondottakra jó példa lehet a következő részlet, amely azt a házat és vidéket írja le, amelyben és ahol Natália felnőtt: „Kis falu a Bakonyban, ahol hegynek, völgynek kanyarog az országút, és a fák egyformán, közömbösen követik az országutat, mintha arra vigyáznának, hogy az véglegesen meg ne szökjön közülük. Három- négy vármegyén ugyanazt a nótát fújják, ha a szél megindult, és a skála elkezdődik a fakoronák között. Mintha ilyenkor

<sup>17</sup> Vö. Ferencz 2004: 309.

<sup>18</sup> Vö. Ferencz 2007: 141-142.

<sup>19</sup> Csányi 1992: 94.

<sup>20</sup> Vö. Bori Imre: „A Krúdy-effektusok”, in *Prózatörténeti tanulmányok*, Újvidék- Budapest, Forum Könyvkiadó-Akadémiai Kiadó, 1993. 160.

<sup>21</sup> Bori 1993: 160.

<sup>22</sup> Vö. uo.

<sup>23</sup> Vö. uo. 161.

<sup>24</sup> Vö. Bori Imre: „Krúdy Gyula >>nagy évtizede<<”, in *Fridolin és testvérei*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1976. 273-274.

<sup>25</sup> Bori 1976: 274.

<sup>26</sup> Vö. Bori 1976: 274., ill. Bori Imre: *Krúdy Gyula*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1978. 164.

<sup>27</sup> Vö. Bori 1976: 274., ill. Bori 1978: 164..



fújnák ki a fák mindazon érzelmeket, amelyeket a merengő őszi napokban magukban éreztek, szenvedtek, gyűjtöttek. Szél után megritkulnak a falombok, mint vihar után az ember haja. – Régi grófi várkastély a városka közepén, mint emlék és titkoknak őrzője a múlt időkből, amikor a négyszögletes, zsindelyes fedelű torony ablakán varkocsos hajdú kémlelte az országot, a döngő kapualjból hajlított hátú hintók robogtak elő nagy porfelleget verve, párdücléptű paripáikon hajladoztak halcsontos derekaikkal előkelő külsejű fátyolos kalapú hölgyek, a vadkant szabad tűzön sütötték az udvarban, és senkinek sem kopott el a bocskora a sok dologban. [...] Ebben a házban töltötte gyermekkorát Natália, a grófkisasszony mellett mezítláb szolgálván, vele lépkedvén vasárnaponként a misére, a padban mellette helyet foglalt, és kinyitotta ezüstkulccsal a fiókot, amelybe babonás imakönyvek voltak zárva, amelyekben csodatévő imák foglaltattak – hogy szinte bámulatos: mégis meghaltak azok, akik valamikor ez imákat gyors szájjal, szinte fuldokolva olvasták.” (KGYÖM15 88-89.) Mint az a leírásból kitűnik, Krúdy igen hosszan részletezi a helyszínt, amelynek festőiségét, képszerűségét leginkább a hasonlatok adják. A leírásban megjelenő cselekménytöredékek vagy cselekvések (pl. Natália kinyitja a fiókot) egy festményen ábrázolt jelenet részletének benyomását keltik. A tájba történő behatolás lassú, körülményes módja egy tájkép szemlélésének módjára emlékeztet, szabad teret biztosít az olvasónak vagy a szemlélőnek az elkalandozásra, ahogy azt maga az elbeszélő is megteszi. A befogadónak nincs szüksége koncentrált figyelemre, hogy a cselekményt követni tudja, inkább gazdag képzelőerőre és értelmezőkészségre. A hosszú, többszörösen összetett mondatokról a következőt mondja Bori: „Funkciójuk szerint képhordozó jellegük az elsődleges: verista néma képekről van, szó, amelyekben az életlátvány mikrorészletei tükröződnek egy panorámatechnika szabályainak engedelmeskedve.”<sup>28</sup> Krúdy mikrorészleteket ábrázol makrotechnikai szabályoknak engedelmeskedve, vagyis olyan apró részleteket is megmutat madárperspektívából, amelyek az emberi tekintet számára láthatatlanok lennének. Véleményem szerint Bori a legtöbbször a metaforizálódást sejteti, amikor a Krúdy-effektusokat emlegeti.

### ***Utazás, emlékezés, tér és idő az Asszonyságok díjában***

Bár a regény utazással és emlékezéssel kapcsolatos viszonyai nem olyan expliciten vannak jelen a szövegben, mint más Krúdy-művekben (pl. *Az útítár*-ban vagy a Szindbád-történetekben), mégis kiemelném néhány jellemzőjét az utazásnak és az emlékezésnek, továbbá a térnek és az időnek, illetve azokat a momentumokat, amelyek összekapcsolódnak velük. Már a regény bevezetőjében vagy előhangjában elmondja az eposzi módusú hang, hogy mi fog történni, s milyen helyszíneken zajlanak az események. Az elbeszélő azt az életet és úgy szeretné megörökíteni a regényben, amilyen az a „legtöbb pesti háztető alatt” (KGYÖM15 8.). A fővárosi életet szerelem, halál és születés hármasságán keresztül kívánja megragadni, azonban ez a magabiztosság inkább félrevezető, mint valóban tájékoztató jellegű az olvasó szempontjából, ugyanis az előző figyelmesebb olvasása megmutatja, hogy nem egyértelműsítve jelenik meg a három esemény. A lakodalmon, amely az élet ünnepe, halottak jelennek meg, a toron a halott felett érzett bánatot, gyászt az életben maradtak vidámsága ellenpontozza, a keresztelőn pedig a születés miatt érzett örömmel szemben a meddő nők fájdalma, szomorúsága áll. Az elbeszélő nem úgy mutatja meg a dolgokat, ahogy azok vannak, nem önmagukban, az események nem jelentenek valamit, utalnak valamire, hanem a nézőpont által lesznek valamilyenek, a nézőpont pedig a szövegben, a szöveggel együtt keletkezik.<sup>29</sup> A lakodalom, a tor és a keresztelő hármasa csak az értelmezésben kapcsolódik össze, metaforikusan.

A regényben kétszer történik olyan konkrét fizikai, a térben végbemenő helyváltoztatás, amelyhez valamilyen járművet vesznek igénybe. Az egyik ilyen jármű a halottaskocsi, a másik a mentőkocsi, amelyben a vajúdó Natáliát viszik a kórházba Czifrával és Álommal együtt. Mindkét esetben egy járműről történik a szemlélés, a narrátor tudása azonban arról tanúskodik, hogy nem

<sup>28</sup> Bori 1976: 275.

<sup>29</sup> Vö. Ferencz 2004: 305.

éppen hőseinkkel halad együtt. A narrátor nemcsak arról tud, hogy a házmesterek és családtagjaik a házak előtt ültek, vagy hogy a péktől kovász szaga árad, hanem arról is, hogy a házmester tartja a markát a kék bankók után, s lesi az alkalmat, mikor zsarolhatja meg a kisasszonyokat. Törő Norbert a kocsin történő utazást a szövegben vándorló metaforikus epikai elemnek tartja, amely többszöri felbukkanásával az elmúlás képzetét hívja elő. Ez az érzet az ismétlődés révén egyre inkább erősödik. Törő odáig megy, hogy már az özvegy Krúz Károlyné-epizódban feltűnő kocsiban a halál kocsijának, a lovakban pedig a halál lovainak metaforikus olvasási lehetőségét látja. Szerinte a kocsin történő utazás lét és nemlét szervességét, folytonosságát tanúsítja, ugyanis az esküvői népet ugyanazok a bérkocsisok viszik, akik a halottakat szokták, valamint akik a temetési menetet is kísérik.<sup>30</sup> Továbbá fontos kiemelni, hogy Czifra is hullaszállító kocsin megy „az öngyilkosok egykedvű fuvarosával” (KGYÖM15 38.) először a hullaházba, majd a bordélyházba. A narrátor pedig a következőket mondja a Ciprusz temetkezési vállalat fiákeréről, melynek tulajdonosa Czifra János és társa: „gyönyörű fiákere csak egy útra, az utolsóra viszi a pasasért. Még senki sem jött vissza a városba a Ciprusz hintáján, akit egyszer arra felültettek.” (KGYÖM15 129.) A regény szereplői számára a bérkocsi a halált szimbolizálja, az elbeszélő utal rá, hogy a dübörgő fiáker a pestiek számára azt jelenti, hogy valakit nyilván a temetőbe visznek.<sup>31</sup> A kocsi itt nemcsak szállító, transzport eszközként jelenik meg, hanem egyrészt halálszimbólumként, másrészt olyan eszközként, amely két világ között közlekedik, az élők és a holtak világa között, s jelző funkcióval bír az élők számára, hogy valakit a holtak világába visznek, valaki elhagyta az élők világát.

A főhős útja a térben oda-vissza történő mozgás, a Bakáts tértől a Frank Jeremiás és neje utcájáig, majd a Frank Jeremiás és neje utcájából vissza a Bakáts térre, azaz Czifra a kiindulópontához tér vissza. Bori szerint ha grafikusan ábrázolnánk a regény kompozícióját, egy várostérképet kapnánk egy körúttal, amelynek kiindulópontja a Bakáts tér, végpontja pedig a Frank Jeremiás és neje utcája, amelyből az epizódok „>>mellékutcai<<” nyílnának meg. Ide lokalizálna Natália Bakonyban játszódo élettörténete is, hiszen a vajúdo nő itt emlékszik arra vissza.<sup>32</sup> Ha azonban figyelembe vesszük azt az állapotváltozást, amelyen a főhős kalandjai során keresztülment, akkor semmiképpen sem a kiindulópontához történő visszatérés, hanem egy mentális változás egy állomása, amelynek következtében a hős tisztességes, szerény, a hivatalos formákat betartó, törvénytisztelő, hétköznapi polgárból egy árva gyermek apja lesz, előtte azonban még énjének külső vetületével, Álommal ellátogat a bordélyházba, amely cselekedet összeférhetetlen társadalmi rangjával és presztízsével. Czifra nem saját maga dönt saját sorsáról egészen a regény végéig. A cselekmény kezdetétől a démonikus, testetlen erők (Démon) irányítják, legalábbis befolyásolják cselekedeteit, majd saját kivetített énjének megjelenésétől kezdve szinte teljesen passzív ágenssé válik, akit a démonikus, a nem-hétköznapi, más néven: a tudatalatti irányít. A regény végére a főhős eljut abba az állapotba, hogy tudatalattijának létezésével számolva, illetve azt is figyelembe véve önálló döntéseket hozzon. Az állapotváltozás bekövetkezéséhez azonban először meg kell ismerkednie énjének projekciójával, Álommal, aki kalauzként kíséri a temetésrendező útjain. Ez a találkozás felidézi a romantikus Doppelgänger-problémát, azonban Álom megjelenése nem csupán egy romantikus vonás a történetben, hanem a narrációt alakító fontos tényező. Alakjának felbukkanása azt jelzi, hogy a főhős nem megbízható fokalizátor, nem egységes a perspektívája, vagyis nem egyértelműen mutatja meg az eseményeket.<sup>33</sup> Álom és a temetésrendező találkozása azért is fontos, mert az a dialógus, amelyet Czifra Démon megjelenésekor folytatott saját magával, itt úgy ismétlődik meg, hogy színre állítódik. Czifra hasonmása saját megelevenedett álma. Démon megjelenésével a főhősnek csak a beszédében jelentkezett a töredezettség, de Álom megjelenésével szereplői egysége bomlik meg.

<sup>30</sup> Vö. Törő Norbert: „Metaforikus szövegmozgás. Krúdy Gyula: Asszonyságok díja”, in *Alföld*, 2006. február, 66.

<sup>31</sup> Vö. Törő 2006: 66.

<sup>32</sup> Vö. Bori 1976: 274.

<sup>33</sup> Vö. Ferencz 2004: 307-308.

Czifrának nincs más választása, szembe kell néznie önmagával (szó szerint).<sup>34</sup> Álomnak katalizátor szerepe van abban az értelemben, hogy azt a kényszerítő erőt jelképezi, amely arra bírja a becsületes polgárt, hogy felfedje valódi énjét, hogy a szokásos polgári környezetben attól eltérő módon viselkedjen. Az *Asszonyágok díja* annak a pillanatnak a regénye, amikor a főhős látszólag illogikus, társadalmi státuszától eltérő módon kezd el viselkedni.<sup>35</sup> A két alak találkozása rokonítható olyan „pokoljárók” történetével, mint Odüsszeusz, Aeneas és Dante. Odüsszeusz csak azután indulhat útnak Hádész birodalmába, hogy „megismerkedett” Kírkével, illetve Aeneas csak azután ereszkedik le az alvilágba, hogy Sybillával találkozott. Dante egy sötét erdő keresztútján találkozik Vergiliusszal, aki aztán felajánlja kalauzolasát, amit Dante elfogad. Odüsszeuszt, Aeneaszt és a temetésrendezőt az köti össze, hogy kalauzukat nem maguk választják, hanem vagy kijelölik nekik, vagy pedig a kalauzuk találja meg őket, az *Isteni színjáték* főszereplője pedig abban különbözik tőlük, hogy kísérőjét saját maga választja. Persze csak azután, hogy találkozott vele a keresztúton, s Vergilius felajánlotta a segítségét. Álom mint kalauz, kísérő azért hozható párhuzamba Hermésszel, mert Álom is, akárcsak Hermész, két világ között közvetít, noha nem élők és holtak világa között, de két olyan világ között, melyek közül az egyikhez az embereknek, az *Asszonyágok díjában* a Czifra Jánossal egy fikciós szinten lévő szereplőknek, nincs közvetlen hozzáférése, csak vezető, kalauz révén. Álom olyan szereplője a regénynek, aki lényegét tekintve nem önmagára utal, hanem Czifra Jánosra, mint jelöltre, léte Czifra János lététől függ, ugyanis ha nem szerepelne a regényben a temetésrendező, akkor Álom sem lenne szereplője a műnek. Ezt bizonyítja, hogy létezéséről egyedül csak a főhős tud, egyedül ő hallja az alak hangját, senki más. Ezért száll le a halottaskocsiról, mert a nevét hallja Álom szájából, de rajta kívül senki nem hallja a hangot. Álom ugyanolyan testetlen, megjeleníthetetlen alak, mint Démon. Nem tud saját alakot öltetni, Czifráé kell hozzá, regénybeli létezése a főhőstől függ. Mindkét figura démonikus, alakjuk belengi az egész regényteret, az ő alakjukra és hatásukra is utal Bori, amikor a regény démonikusságára hívja fel a figyelmet.<sup>36</sup> Eisemann György Démont mint a fikcióba lépést, tériesülést határozza meg. Szerinte az ő alakja által vész el el a „metapozíció magabiztossága, önkényesen határolt ereje, előzetes narratív tudása”.<sup>37</sup> Továbbá a szövegbe lépés, a cselekménybe történő behatolás a Genézis logikája szerint történik meg, ami azt jelenti, hogy az előhangból a „>>törzsszövegbe<<” történő belépés a Gonosz megjelenésével teljesítődik be.<sup>38</sup> Démon olyan metafiktív alak, aki a fikcióba való belépésével felborítja a fikció látszólagos rendjét, s elindítja a cselekményt, tulajdonképpen ő maga a fikció létrehozója, mivel jelenléte belengi a regényt, de soha nem ölt testet, kísérteties, ezért egyszerre van a fikción belül és kívül, egyszerre passzív szemlélője és alakítója, befolyásolója a cselekménynek. Tulajdonképpen funkció, aki/amely „rossz” irányba befolyásolja a fokalizációt, de ezt az olvasó nem veszi észre. Démon egy állapotváltozást generál a regény elején, ami elindítja a történeteket, a cselekményt, az állapotváltozás pedig a történet egyik alapvető meghatározása.<sup>39</sup> Működése, pozíciója az elbeszélővel hozható kapcsolatba.

A regény tere és ideje nem homogén, sőt, nagyon is heterogén, valamint lehetséges az egyes fikciós szintek közötti átlépés, ami összefügg egyben az időben történő átjárhatóság kérdésével. A fikciós szintek közötti átlépés elsősorban a két „démoni” alak, Álom és Démon számára lehetséges, mivel ők azok, akik a metafiktív szintből lépnek a fikciós szintbe, s átjárhatnak a két szint között. A regényszereplők számára azonban nem adott a metafiktív szintre történő átlépés, mivel a metafiktív szint egyúttal láthatatlanságot feltételez. Mivel Czifra János képes látni saját projektált személyiségét, ezért képes átlépni a metafiktív szintre, de csak Álom segítségével. A

<sup>34</sup> Vö. Ferencz 2004: 307.

<sup>35</sup> Vö. Bori 1976: 267.

<sup>36</sup> Vö. Bori 1976: 270., ill. Bori 1978: 160-161.

<sup>37</sup> Eisemann György: „A város mint emlék és fikció (Krúdy Gyula: Asszonyágok díja és más >>pesti regények<<)\”, in *Budapesti Negyed*, 2001. Tél,

[http://bfl.archivportal.hu/id-479-eisemann\\_gy\\_ry\\_varos\\_mint\\_fikcio\\_es.html](http://bfl.archivportal.hu/id-479-eisemann_gy_ry_varos_mint_fikcio_es.html), elérés: 2013. 09. 06.

<sup>38</sup> Vö. uo.

<sup>39</sup> Vö. Ferencz 2007: 142.

metafikciós szint egyúttal passzivitással jár, ezért nem cselekszik, nem aktív résztvevője az eseményeknek a temetésrendező a hatodik fejezettől az utolsó, tizenharmadik fejezet végéig. Az egyes szintek közötti mozgás a ciklikus és a lineáris idő közötti mozgást is jelölheti, amelyben a fikciós tér, a szereplők tere jelentené a hétköznapi, lineáris, előre haladó időt, amelyben a dolgok a megszokott rend szerint haladnak, az a szint, amelyet metafikciós térnek neveztem, jelentené a ciklikus időt, amelyet a regényszöveg szembeállít már az első fejezetben, amikor azt mondja a narrátor: „Démon, aki az egész világ felett uralkodik, egy nap Pestre jött, és a temetésrendező házában lelt búvóhelyet. A temetésrendező már kora délután észrevette, hogy valami nincs rendben a háznál.” (KGYÖM15 9.) Az idézetből látható, hogy a narrátor Démont és a metafikciós szintet olyan bizonytalan időhatározókkal jelöli, mint az *egy nap*, a Czifra János által képviselt fikciós szintet pedig olyan, jóval határozottabb időjelölő funkcióval bíró szerkezettel, mint a *kora délután*, amiből kiderül, hogy egy adott nap délutánjáról van szó, míg az egy nap bármikor megtörténhet, a lineáris idő bármelyik évének bármelyik napján.

A történet a Natáliával való találkozástól kezdve visszaemlékezés-sorozatokból áll, amelyekben egyes szereplők (akik nem lépnek színre a fikciós térben) életének epizódjaira, élettörténetére történik visszaemlékezés. Mivel ezek a szereplők nem jelennek meg a Czifra János és Natália által képviselt térben, ezért ők a fikción belül egy sajátos fikciós halmazt képeznek, akikről a narrátor egy többszintű közvetítettségén keresztül beszél, amely közvetítettségben van legalább egy olyan ágens, aki emlékezik. Gondolok itt Natáliára, akinek a szeméből Álom azt olvassa ki, amit majd Czifra Jánosnak közvetít, akinek a tudatához az auktoriális elbeszélőnek hozzáférése van. Ezek a szereplők csak a rájuk történő emlékezés által vannak jelen a szövegben, ezért létüket nevezhetnénk emlékezés-létnek, kizárólag a rájuk irányuló tudat által vannak jelen a regényszerű térben, létezésük ezért intencionált. Történeteiknek önmagukban nincs értelme, csak a főhős, Czifra János temetésrendező történetének alárendelve, azzal összefüggésben.

### **Konklúzió**

Összefoglalva az elmondottakat megállapítható, hogy Krúdy Gyula regénye még mindig szolgáltat olyan aspektusokat, amelyekre az eddigi elemzők nem reflektáltak, ugyanakkor jó néhány olyan gondolat van a szakirodalomban, amelyet érdemes továbbgondolni.

A dolgozat első részében azt vizsgáltam, hogyan függ össze az elbeszélés a marionett-játékkal, illetve hogyan érvényesül a marionett-játék a történetben. Az Előhang egy mondata, amelyben a narrátor a kis levonóképecskékről beszél, felfogható az olvasásra vonatkozó instrukcióként. Figyelmezteti az olvasót, hogy könnyen csapdába eshet, ha nem figyel a nézőpontok váltakozására, s arra, hogy a képek és események könnyen jelenthetik az ellenkezőjüket. Egyúttal arra is rávilágít, hogy az olvasónak magának kell értelmeznie az olvasottakat, az eléje táruló dolgokat. A levonóképecskék egymás mellé rendelése pedig jelölheti a történet alakításának módját, vagyis azt, hogy minden történet mögött egy újabb található, s minden nézőpont egy másikat is takar. A háromezer éves nő története az egyik legjobb példája a történet bábjátékszerűségének. Az epizód felidézi a Bahtyin által a groteszk testről mondottakat, amely folytonos keletkezésben van, soha nincs kész, ahogy ezt a tanár úr testének eltárgyasodása is bizonyítja. A láb és az orr lecsatolása pedig további erotikus töltést adnak a jelenetnek, ugyanis mindkettő fallikus szimbólum. A fejezetnek meghatározó eleme a kukkolás. A narrátor nemcsak a leskelődés folyamatát mutatja meg, hanem viszonylag sokat elmond arról a pozícióról, ahonnan a kémlelés történik. Ez ugyanis az egyetlen olyan hely (ajtóhasadék), ahonnan tökéletesen, illetve egyféleképpen látszódnak a másik szoba eseményei. A voyeur pozíció nemcsak az egyetlen lehetséges perspektívát mutatja meg, hanem azt a pillanatot is, amikor Álom átveszi a fokalizátor szerepét a temetésrendezőtől.

Ezután röviden beszéltem arról az összetett, többszörösen rétegzett elbeszélői viszonyról, amelyben bár Natália az emlékező, mégsem ő a fokalizátor. A szemnek különleges szerepe van ebben a kapcsolatban, ugyanis nem elsősorban a látás, hanem a láttatás eszköze, s két okból sem

válhat a fokalizáció metaforájává. Egyrészt mert az események egy emlékező tudat által újrászervezve jelennek meg, másrészt mert a hieroglifákat csak Álom képes olvasni. A szem szerepe itt hasonló válik ahhoz a réshez, amelyen keresztül Álom és Czipra meglesték Maricát, ugyanis mindkét esetben Álom az, aki láttat, ő a fokalizátor. Röviden kitértem a Krúdy-effektusok kérdésére, amelyet Bori Imre munkáit ismertetve fejtettem ki. Ennek a szakasznak a legfontosabb megállapítása, hogy a regényben nincs mozgás, csak történés, az események tehát csak úgy megtörténnek a szereplőkkel. Ennek némileg ellentmond a szöveg zárata, amelynek során a temetésrendező cselekvését (ti. örökbe fogad egy árva csecsemőt) már nem a démonikus, testetlen erők irányítják, hanem saját, önálló döntése lesz.

Végül a regény térrel és idővel, valamint utazással és emlékezéssel kapcsolatos viszonyairól tettem megállapításokat. A szövegben az utazás során kétféle típusú járművet vesznek igénybe: mentőkocsit és halottaskocsit. A kocsin való utazás a legtöbb esetben a halállal, a léttel és nemléttel való metaforikus összefüggésben kerül elő. A szereplők számára a bérkocsi legtöbb esetben a halált szimbolizálja. A főhős regénytérben bejárt útja nemcsak egy oda-vissza történő mozgás, hanem mentális állapotváltozás is, melynek során tisztességes, törvénytisztelő, visszafogott állampolgárból egy árva gyermek apja lesz, ami ellentétes társadalmi státuszával. Czipra János útja összefüggésbe hozható Odüsszeusz, Aeneas és Dante pokoljárásával abból a szempontból, hogy mindegyiküket egy kalauz kísérte útján, s mindegyikük egy mentális állapotváltozáson ment keresztül az út során. A szövegben lehetséges az egyes fikciós szintek közötti átlépés, ám csak az olyan kísérteties alakoknak, mint Álom és Démon. Cziprának is sikerül átlépnie, de csak projektált énjé, Álom segítségével. A történet a Natáliával való találkozástól fogva visszaemlékezés-sorozatokból áll, amelyben a szereplők csak a rájuk irányuló tudat által vannak jelen, s Natália emlékezése szükséges létükhöz, létezésüket ezért nevezhetjük emlékezés-létnek.

## Bibliográfia

### Primer irodalom

**Krúdy Gyula:** „Asszonyságok díja”, in *Krúdy Gyula összegyűjtött művei 15. Regények és nagyobb elbeszélések 8.* (KGYÖM15), Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2009. 7-182.

### Szekunder irodalom

**Bahtyin, Mihail:** *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

**Bori Imre:** „Krúdy Gyula >>nagy évtizede<<”, in *Fridolin és testvérei*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1976. 66-334.

**Bori Imre:** *Krúdy Gyula*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1978.

**Bori Imre:** „A Krúdy-effektusok”, in *Prózatörténeti tanulmányok*, Újvidék- Budapest, Forum Könyvkiadó- Akadémiai Kiadó, 1993. 159-164.

**Csányi Erzsébet:** „A regény mint mutató (Krúdy Gyula: Asszonyságok díja; 1919)”, in *Szövegvilágok: A fikció fölénye*, Újvidék, A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1992. 87-96.

**Eisemann György:** „A város mint emlék és fikció (Krúdy Gyula: *Asszonyságok díja* és más >>pesti regények<<)”, in *Budapesti Negyed*, 2001. Tél,  
[http://bfl.archivportal.hu/id-479-eisemann\\_gy\\_gy\\_varos\\_mint\\_fikcio\\_es.html](http://bfl.archivportal.hu/id-479-eisemann_gy_gy_varos_mint_fikcio_es.html), elérés: 2013. 09. 06.

**Ferencz Anna:** „Asszonyságok díja – történetek emlékezete”, in *Serta Pacifica. Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára*, szerk. Ármeán Otília, Kürtösi Katalin, Odorics Ferenc, Szörényi László, Szeged, Pompeji Alapítvány, 2004. 304-313.

**Ferencz** Anna: „A fokalizáció mint (vak) ablak. Elbeszélés és fokalizáció viszonya Krúdy Gyula *Asszonyok díja* című regényében”, in *Retorika és narráció*, szerk. Hajdú Péter, Ritoók Zsigmond, Budapest- Szeged, Gondolat Kiadó- Pompeji, 2007. 133-143.

*Szimbólumtár*, szerk. Pál József, Újvári Edit, Budapest, Balassi Kiadó, 2001.

[http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm), elérés: 2013. 09. 06.

**Törő** Norbert: „Metaforikus szövegmozgás. Krúdy Gyula: *Asszonyok díja*”, in *Alföld*, 2006. február, 59-71.

A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

## RENEZÁNSZ ÉS RERTORIKA

– Költészet és vizualitás kapcsolata a szakralitás tükrében John Keats és Somlyó György egyes műveiben –

A túlzás legkisebb gyanúja nélkül kijelenthető, hogy John Keats *Óda egy görög vázához*<sup>1</sup> címmel magyarított 1819-es műve (eredetiben *Ode on a Grecian Urn*<sup>2</sup>) a világirodalom legnépszerűbb, legtöbbet idézett versei, illetőleg antológiadarabjai közé tartozik. Kanonikussá vált Keats-fordításaink zöme, így jelen költemény Tóth Árpádtól származó változata<sup>3</sup> sajátos módon a magyar irodalmi modernség, a Nyugat folyóirat működésének idejére esik, mikor is az egykorú kommentárok és a későbbi visszaemlékezések szerint hazai irodalmi körökben Keats *a világ legnagyobb költőjének* volt szokás tartani.<sup>4</sup> A klasszicizáló irodalmi esztétika magyarul is híressé vált címermondata, *A Szép igaz s az Igaz: szép!* (a vers teljes zárlatával *Beauty is truth, truth beauty – that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know*; *A Szép igaz s az Igaz: szép! – sohse/ áhítatok mást, nincs főbb bölcsesség!*), amely az efféle mottószerű *bölcsességek* sorsának megfelelően leginkább önmagában, akár csak a szorosabb szöveggörnyezet nélkül szokott szerepelni, és ily módon, a teljes költemény kontextusából kiragadva a jelen kor nem naiv olvasójának sokkal inkább egyfajta poros viktoriánus szentenciának hat, semmint érvényes, illetve érvényesíthető esztétikai imperatívusz. Jegyezzük meg, a dokumentáltan fanyalgók között olyan jeles tudósokat és művészeket is találunk, mint W. J. M. Mitchell és T. S. Eliot.<sup>5</sup> Meglátásom szerint azonban a mottószerű felirat kapcsolódása, illetve beágyazottsága a vers mélyebb jelentésrétegeibe, amely a görögség leegyszerűsített winckelmanni (vagy a Tóth-fordítás hazai kontextusban babits-i) koncepciójától markánsan különböző jegyeket is mutat, jelentősen bonyolultabbá és gazdagabban értelmezhetővé teszi a kiragadott sortöredék és a teljes szöveg kapcsolatát, valamint a mű összhangzatának végkicsengését is.

Mint arra több értelmező rámutatott, Tóth Árpád munkája hangsúlyozottan tartalmi, és nem formai szempontból közelebb áll az átirat esetleges fogalmához, mint a klasszikus műfordítás-eszményhez<sup>6</sup> – illetőleg, tekintettel a két kategória sokkal inkább viszonyrendszerként, semmint rögzítetten és definitíven való alkalmazhatóságára, valahol a kettő között helyezkedik el.

<sup>1</sup> A magyar nyelvű Keats-kötetek közül a következő kiadást használtam: *John Keats versei*, Budapest, Magyar Helikon, Budapest, 1962.

<sup>2</sup> Az angol nyelvű Keats-kötetek közül a következő kiadást használtam: *John Keats's poems*, London, Dent, 1967.

<sup>3</sup> A költeménynek természetesen számos újabb fordítása is létezik, így Tornai Józsefé, Pálfi Ágnesé, legújabbban pedig Varró Dániel és Bajnóczy Zoltáné. Azonban mivel ezek a szűkebb szakmai köztudatba is csak részlegesen mentek át, és Tornai munkája kivételével könyvben meg sem jelentek, jelen elemzés keretében, amely a kanonizált magyar Keatsre épül, úgy vélem, nem szükséges velük ezen túl részletesen foglalkoznom.

<sup>4</sup> Az 1910-ben született Faludy György így ír a költőről műfordítás-antológiájának rövid portréi között: „Babits Mihály, Tóth Árpád rajongott érte; irodalomhoz értő, nálam egy vagy másfél évtizeddel idősebb barátaim a világ legnagyobb költőjének tartották.” in: Faludy György: *Test és lélek*, Budapest, Magyar Világ, 1993. 730.; Szerb Antal így fogalmazott világirodalmi válogatáskötetében: „fiatalon meghalt angol romantikus költő, ma sokan a világ legnagyobb lírikusának tartják, kortársai egyáltalán nem ismerték.” in: Szerb Antal (vál.): *Száz vers*, Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 330.

<sup>5</sup> Lásd. W. J. T. Mitchell: „Az ekphraszisz és a másik”, ford. Milián Orsolya, in W. J. T. Mitchell: *A képek politikája*, Szeged, JATEPress, 2008, 212. A vers korábbi kritikai befogadástörténetével részletesen foglalkozik Cleanth Brooks nevezetes írása, amelyben a harmincas évek marxista teoretikusaitól Eliotig és tovább foglalja össze a költemény recepciótörténetéből az időzöjeles felirathoz kapcsolódó negatív véleményeket és kételyeket, míg végül saját elemzésével a költő és költemény feltétlen tudatossága és az önmagába záródó titok, egyfajta lábjegyzetek nélküli erdei-pásztori történelem mellett érvel. Vö. Cleanth Brooks: *The Well Wrought Urn* (részlet), <http://www.mrbauld.com/keatsurn.html>, elérés: 2013. 06. 01.

<sup>6</sup> Vö. Szegedy-Maszácz Mihály: *Kubla Kán és Pickwick úr*, Budapest, Magvető, 1982. 109.; Pálfi Ágnes: „A meghalás-feltámadás orphikus mitológéjéje Keats „Ode on a Grecian Urn” című költeményében”, *Szín*, 2010. február, 108-114.



Az a sajátosan eltérő pálya, amelyet Tóth magyarázata aztán amúgy következetesen végigjár, már a címnél elkezdődik az eredeti szövegtől való, látszólag talán jelentéktelen eltéréssel. Pálfi Ágnes a költeményről szóló tanulmányában idézi föl az angol nyelvű filológia azon erőfeszítéseit, hogy a címben szereplő tárgy nyomába eredjenek,<sup>7</sup> amely az eredeti szövegben valóban urna, vagyis hamvak tárolására szolgáló edény, és nem váza. Ezzel együtt a jelenlegi tudományos konszenzus szerint Keats ekphrasziszának tárgya nem egyetlen tárgy; az ún. Sosibios-váza mellett, amelyről a költő saját kezű rajza is fennmaradt, a költemény egy másik fontos forrásának a British Museumban kiállított Townley-vázát tartják, amely egy második századi, Róma mellett talált márvány kratér, a felületén bacchusi jelenettel.<sup>8</sup> Ezen túl a Parthenon kalandos úton Londonba került fríz-töredékei is inspirálhatták az ódát, a kutatások a negyedik versszak állatáldozati jelenetét a pheidiaszi dombormű felszegett fejű borjút és mellette három emberi alakot ábrázoló részletével azonosították.<sup>9</sup> Keats egy másik versében, az *On Seeing the Elgin Marbles* című szonettben emlékezik meg a timpanon szobraival, illetve a fríz-töredékekkel való találkozásáról; Radnóti Miklós a költeményt *A Parthenon szobraira* címmel fordította le, a magyar olvasó számára a közismert épülettel cserélve be Lord Elgin nevét, aki az 1800-as évek elején az Ottomán udvarban volt brit nagykövet, és a domborműveket a török megszállás alatt lévő Athénban vásárolta. Londonba szállításuk után a márványok a brit parlament anyagi közreműködésével kerültek a lordtól a British Museumba, ahol jelenleg is láthatóak.<sup>10</sup> (Amint az köztudott, tulajdonlásuk joga mind a mai napig vita tárgyát képezi a görög és a brit állam között.) A szonettben a beszélő nem emeli ki a vizuális műalkotás egyetlen motívumát, helyette inkább az összbemutató igyekszik megragadni, fizikai értelemben is szinte tárgyszerű halálfélelme mögül szemlélődve; a szöveg központi fogalma az *árnyék*, amelyhez magától értetődő szorossággal kapcsolódik a sötétség és a fény iker-képzete. A vers végére a lírai én önképe és a márványokhoz kötődő ekphrasztikus vízió egymással behelyettesíthetően, és a költemény meghatározó motívumánál maradva valóban mintegy árnyék gyanánt fedik le egymást – az utolsó három sorban ez a *nagyság óriás árnyaként* (az eredetiben mint *a shadow of a magnitude*) tételeződik, összeforrra *görög fenség*gel és a *tajtékos tengerárral*, az idő, közvetetten a halál fenyegetettségének keretében – zárómotívumként, az *árnyék* tulajdonképpen forrásaként magát a kelő napot jelenítve meg a tengerhez kapcsolt természeti képpel. Ide kívánczik, hogy Keats fordítóinak valóban rendkívül nehéz dolga lehet – Radnóti Miklós magyarázata tisztességes munka, de az egyes sorok fantasztikus telítettségét („Yet 'tis a gentle luxury to weep” – „De mégis sírhatok, hogy nincs remény”) csak kevés esetben képes visszaadni.

A halál, az életből való kivonulás az ódában is fontos szerepet kap, amint az eredeti címből is kitetszik. Az a tény, hogy az ihlető forrásul szolgáló antik tárgyaknak, képeknek és plasztikáknak az összesét a költő *egyetlen urnával*, vagyis a földi maradványok tárolására szolgáló edénnyel azonosítja, úgy gondolom, a teljes szöveg megértésének origójaként kell, hogy szolgáljon. Mindazok az életképek és szereplők, valamint azok a performatív motívumok, amelyek a költemény tíz soros versszakjaiban színre-szín egymásra következnek, mind-mind a negyedik strófa végkifejletszerű történései felé irányulnak, így aztán a záró, ötödik szakasz, amelyben a sokszor idézett *Beauty is truth* található, egyfajta kódaszerű lezárásnak tekinthető a teljes vers térfogatában. Az áldozattal, áldozathozattal összefüggésben megjelenített negyedik versszakbeli különös kivonulás, amelynek okára amott nem tesz, nem tehet konkrét utalást a beszélő, emitt az urna tiszta formájának magasztalásával összhangban a természetbe tűnő áldozók nyomaival („sűrű ágak, elüport füvek”, eredetiben: „With forest branches and the trodden weed”) van összefüggésben; a lírai én részéről az evokációszerű felsorolás mellérendeléseivel lényegében

<sup>7</sup> Vö. Pálfi, i.m.

<sup>8</sup> Vö. [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/gr/t/the\\_townley\\_vase.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/t/the_townley_vase.aspx), elérés: 2013. 03. 22.

<sup>9</sup> Vö. [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/gr/y/young\\_cow\\_and\\_herdsman.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/y/young_cow_and_herdsman.aspx), elérés: 2013. 03. 22.

<sup>10</sup> [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/articles/w/what\\_are\\_the\\_elgin\\_marbles.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/articles/w/what_are_the_elgin_marbles.aspx), elérés: 2013. 03. 22.



a két motívumcsoport egymásra olvasása történik meg. Mint fentebb utaltunk rá, a *szent pappal* és az *üszővel* a negyedik versszak nyitóképe volna az, amelyet a pheidiaszi plasztika állatáldozat-, avagy akként olvasott motívuma inspirálhatott. Nem annyira a mondatok vizuálisan is szembetűnő modalitását, sokkal inkább a költői beszéd retorikáját illetően (bár természetesen az előbbiből következően) tér vissza a negyedik szakasz a nyitóstrófa végletesen izgatott kérdéseihez a második és a harmadik versszak eksztatikus felkiáltásai és kijelentései után. A költemény szoros szerkezeti logikája szerint a titokzatos kivonulásnak kellett előzménye legyen az áldozás; a következmény pedig az elhagyatott város, amelynek képe már csak a kérdésekkel való tetelezettségéből következően is feszültséggel telik meg: a versbeszélő találgatja, vajon folyó vagy tenger partján, esetleg hegy tetején épülhetett (akár a quattrocento festőinek *Jeruzsálemi*) – egy dologban azonban bizonyos felőle: lakosai mindörökké elhagyták; eltűntek; mind egyszerre tűntek el. Mindez köztes konklúzióként a vers formai tökélyét tekintve egyfajta leplezett, szelíddé artikulált radikalizmussal kerül megjelenítésre – ha a végéről kezdve alaposabban megnézzük újra (és újra) a költeményt, az akként olvashatónak is tetszhet, mintha nem is egy, hanem két párhuzamos lírai beszélője volna. A két hang megtévesztő módon unisonóban szól egy jó darabig, finom eltérések először a negyedik versszakban észlelhetőek, mégpedig a fentebb már említett ritmikus modalitásbeli (kijelentő-felkiáltó/kérdő, és vissza) váltakozások miatt – az előző versszakok szinte vallásos elragadtatása után a versszöveg ezen a ponton immár olyasfajta beavatottság képzetét szuggerálja, amely a negyedik versszak folytatólagos kérdéseit („Mily áldozatra gyűl emitt a nép?”; „Who are these coming to the sacrifice?”) egyfajta mögöttes retorikai konstrukció keretében többdimenzióssá, illetőleg önbeteljesítővé változtatja, egészen a szakaszáró három sor önigazoló kijelentéseiig: az áldozat körülményeinek részleteiről, résztvevőiről és a helyszínről való tudás tautologikus módon épp a hiány miatt hiányos, azért, mert ők, akik jelen voltak, és beszámolhatnának minderről, eltűntek – talán az áldozat mélyebb értelmét is megvilágítva, noha föl nem fedve. Meglátásom szerint ugyanez a második hang teszi (amely emitt még finoman kétszólamúra modulálva tart a főszólammal) a költemény végén a híres kijelentést, amely élesen, idézőjelekkel van elválasztva a korábbi soroktól, hiszen a versbeli beszédhelyzet szerint itt maga az urna szólalna meg – hadd idézzem eredeti nyelven: *'Beauty is truth, truth beauty – that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know.'* Vagyis – *ez minden, amit tudsz a földön, és minden amit tudnod kell*, hevenyészett, szószerinti prózafordításban. Látható, semmiféle bölcsességről nincs itt szó, hogy a Tóth Árpád- féle változat legjelentősebb elmozdulását idézzem az eredetihez képest. Magam épp a fordítottját, egyfajta végső, kiszolgáltatott elesettséget vélek látni a szöveghelyben: a görög művészet, a görög szellem nagy alkotásainak összese egy urna, amely a viszonylagos földi fogalomrendszerben mégiscsak örök – a verset záró szakasz himnikussága is sötét pátosszal zeng, hiszen ennek a fajta művészetnek, ha tetszik, művészeteszménynek az eredője és közöse a hiány, maga a halál – ugyanakkor az urna (a vers belső kétszólamúságát is továbbgondolva) mindennek ellenpontjaként, vagyis önmaga ellenpontjaként is szolgál abban a végső, allegorikus-ideális kioltódásban, amely Szépség és Igazság egymásba nyitásban kap hangot. Ez volna az, amiről még kell, amiről még szabadhat tudnia a halandónak; ennél többet ebből a fajta tudásból talán nem is volna képes elviselni.

Az áldozathozatallal kapcsolatos negyedik szakasz szorosan vett szentély-fogalma egyrészt magával a feldíszített áldozati állattal, aztán a város teljes hátrahagyásával és a természetbe való kivonulással van körbeírva, másrészt közelebbről olyan motívumokkal, mint a *zöld oltár* és (az ötödik szakaszban, mintegy visszatekintve az eltűntekre) a fentebb már idézett *sűrű ágak, eltiport fűvek*. Ugyanakkor a másik irányból szemlélve, ha a pheidiaszi domborműből indulunk ki, amelyen pusztán emberi alakok és egy felszegett fejű állat látható (a háttérre történő bármiféle vizuális utalás nélkül: ne feledjük, a plasztikák egykor a Parthenon frízén álltak, festetten), akkor Keats versének természet-fogalmát egyfajta magától értetődő, ha úgy tetszik, naiv szentély-képpzettel olvashatjuk össze. Amennyi az ódában megjelenik a természetből, az tulajdonképpen maga a szakrális tér; gondoljunk itt akár a versbeli történések, akár a vers hangoltságának szakrális terére – a mű önazonosan jelöli ki saját határait a művészet által újrateremtett természetben.

Dolgozatom második fejezetét azon megfontolásból kezdtem John Keats versének elemzésével, miszerint az *Óda* szelleme mély, ám nem feltétlenül explicit rokoni kapcsolatban áll – nem a következőkben elemzendő versciklussal –, hanem az annak alapjául szolgáló Piero della Francesca- művel (-művekkel): az ekphraszisz(ok) tárgyával.

A quattrocento manapság már egyik legkiemelkedőbbnek tekintett festőjeként Piero a kortársaitól meglehetősen eltérő pályát járt be; életművének legnagyobb részét a korszak Közép-Itáliájának nagy művészeti központjaitól, Rómától, Firenzétől távol alkotta meg: szülővárosában, Borgo San Sepolcroban (ma Sansepolcro), Arezzóban, Monterchiben, Riminiben és Urbinóban. Bár a Vatikánban is festett két freskót, ezeket azonban, mint Vasaritól tudható, a helyükre kerülő Raffaello- stanzák festése előtt leverték.<sup>11</sup>

Művészete talán ennek a (viszonylagos) vidéki elszigeteltségnek a következtében járt be itáliai kortársaihoz képest meglehetősen, bizonyos vonásaiban markánsan eltérő utat, és talán részben ennek a különbözőségnek, vagy különbözni vágyásnak (is) köszönhető, hogy a fennmaradt oeuvre a reneszánszt követő művészeti korszakok során át a lényegét tekintve visszhangtalan maradt Európában. Életművének eseményértékű újrafelfedezésére csak a huszadik század elején került sor, amikor a születő kubizmus egyik vonatkozási pontjává lett.<sup>12</sup>

A kompozíció fizikai határainak meghatározásánál, valamint a kép belső, perspektivikus ritmusának kijelölésénél a vízionáriusan újrateremtett táj formaalkotó fermentumként való dinamikus használata a lentebb tárgyalandó arezzói Szent Kereszt- freskóciklus egyes darabjainál is fontos szerepet kap, elsődlegesen azonban egy másik, önmagában álló Piero-festmény, a jelenleg a londoni National Galleryben látható *Krisztus megkeresztelése* című munka kapcsán szeretném megvizsgálni, a toszkán festőnél milyen módon kerülnek egymással fedésbe a Keats-vers kapcsán előzőleg vizsgált természet- és szentély-képzetek.

A képet Piero della Francesca a szülővárosában álló Camaldolese-templom egyik oltára középső paneljének festette; így a festmény viszonylag nagyméretű, a tábla felső része félköríves kivágású. Az egyszerű, letisztult kompozíció középpontjában a Jordán vizében álló Krisztus látható, frontálisan, összetett kézzel, feje fölött a Szentlelket jelképező galambbal, míg mellettük Keresztelő János épp vizet önt az Úr fejére egy edénykéből. A köröttük, illetve mögöttük elterülő-emelkedő táj jellegében szintúgy visszafogott, szelíden harmonikus, jelen értelmező számára is otthonosnak tetsző; nyoma sincs benne az itáliai reneszánsz háttérkép-ábrázolások időnkénti álomszerűségének (északias egzotikumnak), avagy drámaiságának – azzal együtt, hogy a jelenet egésze, illetőleg maga a festmény mégis drámailag hat, talán épp a megfogalmazás és a színek visszafogottsága, egysége, egyfajta hangsúlyos *understatement* által. A háttérben egy emberalak látható, amint épp vetkőzik, valószínűleg azért, hogy ő is megkeresztelkedjen a folyóban – noha lemeztelenedése, illetőleg a megtisztulás vágya a kompozíció térfogatában akár jelképesen is olvasható. Ezen túl a festmény motivikusan nem tér el a quattrocento vallásos festészetének vizuális konvencióitól. Ismeretes ugyanezen bibliai jelenetnek két különös, kora-keresztény megfogalmazása két ravennai mozaikon – az egyik az ariánusok, a másik az ortodoxok keresztelőkápolnájának mennyezetén található –, és a kora-román korszak művészetéből fakadó hasonlóságokon túl a két munka ma már meglehetősen tűnő közös vonása, hogy rajtuk János és Jézus mellett a Jordán folyó antik istensége hozzájuk hasonlóan testet öltve van ábrázolva. Az *újjaszületett* antik (görög-római) műveltség természet-kultuszaihoz való ilyen direkt viszonyulást Piero keresztény tárgyú festményeibe belelátni rejtetten is képtelenség, már csak a *Keresztelés* azon stílárius vonása miatt is, hogy a keresztelvény ható egyszerűség mellett a szimbolikusan olvasható motívumai – mint például a Jordán, vagy a galamb a maga központi pozíciójában – a maguk folyó- és madár-létén belül kifejezetten idegentest-szerűnek látszanak, azzal együtt, hogy a képbe-

<sup>11</sup> Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest, Európa, 1983.

<sup>12</sup> *Az itáliai reneszánsz*, szerk. Rolf Toman, ford. Borbás Mária et al., Budapest, Kulturtrade, 1998. 268.

komponáltságuk szinte tökéletesen véglegesnek, matematikai pontosságúnak tűnik, hangsúlyosan a jelentésségében is – amely így együtt végképp kizárni látszik a keresztény és az antik-mitológiai értelmezés keverésének lehetőségét. Úgy gondolom, inkább arról volna itt szó az ábrázolás szoros logikája szerint, hogy a képkivágásba foglalt (ábrázolt) táj a benne játszódó jelenet által lett, és nem éppen alanyi jogon, hanem csakis és kizárólag az ábrázolt bibliai pillanattól a mindenkori jelenig, elemzésünk kontextusában a festő jelenéig szent (emlék)helyé avatva. Amely folyamatnak, illetve a kép ezen olvasatának gondolati végeredménye a lényegyet tekintve nagyon hasonló, mint a radikálisan más (és teológiailag a quattrocento idején már régés-régen tarthatatlan) jelenetezéssel élő ravennai ábrázolásoké –: a jelölt természet-szentély. A határai Piero képén magával a képkivágással kerültek meghatározásra, a távlat filozófiai értelemben is egységesítő hatályának megfelelően – amely a kortársaknak (akár Albertinek) és magának Piero della Francescának a perspektívára vonatkozó kutatásait-elmélkedéseit tekintve meglátásom szerint fenntartás nélkül érvényesíthető az esetünkben – így aztán az ábrázoltak térfogatán belül a *szentély* locusa nem szűkítendő le pusztán a keresztelés szorosan értelmezhető helyére. Természetesen tisztában vagyok vele, hogy a sansepolcrai oltárra készült festmény a katolikus teológiai dogmáknak minden szempontból megfeleltetve is szemlélhető, amely nézőpont eleve kizárni látszik a fentiekhez hasonló apokrif hasonlíthatóságot; azonban hangsúlyosan hívnám föl a figyelmet a tényre, hogy a mű jelenleg nem a Camaldolese-templom oltárán, hanem a londoni nemzeti képtár egyik kiállítótermében látható, aminek, úgy gondolom, hogy dekontextualizáló, illetve a mű szorosan értett szakrális előéletét legalábbis idézőjelbe tevő következményei nemcsak a fenti gondolatmenetben jelentkeznek tünetileg, hanem közvetetten, illetve inverz módon a következőkben a Somlyó-versciklus ürügyén vizsgálandó Szent Kereszt- freskóknál is figyelembe veendő, – ezek ma is eredeti helyükön, a San Francesco- templom apszisában vannak.

Az arezzói templomtérben az oltár fölött egy nagyméretű, Cimabue-festette feszület-tábla függ; archaikus ízü (trecento- beli) alakformálásához és színvilágához ebben az összevetésben a mögötte sorakozó Piero-freskók a maguk elevenebb színeivel és az ábrázolt jelenetek időnkénti dinamikus mozgalmasságával sajátos, szinte profán ízü kontrasztot képeznek – annál is inkább, mivel a képekre bontott hosszas fabulában nem valamely közismert bibliai történet azonosítható, hanem egy középkori legenda Jézus Krisztus keresztjének, a valós tárgynak az évszázados hányattatásáról. A *Legenda Aurea* Piero korában még közismertnek számíthatott Itáliában, ma azonban már inkább csak az arezzói freskók ürügyén idéződik föl időről-időre a művészetszerető laikus előtt, aki belép a San Francesco- templomba, mint Somlyó versciklusának lírai beszélője.

Az ábrázolások vissza-visszatérő, központi motívuma természetesen maga a kereszt; két, merőlegesen egymásba ácsolt egyszerű gerenda, egy rövidebb és egy hosszabb – a kereszt markáns jelenléte akkor is szembeűnő a képeken, ha az ábrázolt történetet nem, vagy csak egyes kiragadott részleteiben vagyunk képesek földézni. Ahol nincs jelen a maga valós, emberi testhez méretezett fizikai kiterjedésében, mint a sorozat talán leghíresebb, Konstantin álmát megjelenítő darabján, ott egy szokatlan, bár a fentiek fényében talán nem minden gondolati megalapozottságot nélkülöző elvonatkoztatással – az ábrázolt történetrészletből kivonva az ábrázolást – egy lecsupaszított és lényegileg absztrakt, hangsúlyosan *je/szerű* („In hoc signo vinces”) kereszthez juthatunk, amelynek a festmény egén fölfénylő távoli, lekicsinyített mása a jelzésértékű megjelenítésével akár emennek ideaszzerű csillagképeként is olvasható a sátor mértani formája által tagolt kompozíció arányain belül.

Somlyó nyitószonettje a perspektívát, a perspektíva reneszánsz fölfedezését ünnepli, egyfajta fejlődéselvű, és a Cimabue-kereszt erős jelenlétében meglehetősen vulgárisnak ható szemlélettel („A fény évezredes homály alá ás,/ s az emberi szem húsvétján a látás/ halott Krisztusa sírjából kilábol.”, illetve „Lehet, hogy eddig ez a síkbazárt váz,/ ez volt az ember képe önmagáról?”) – bár, tegyük hozzá, a ciklus első ekphrasziszának tárgya az alcímnek ellentmondva (és külön nem jelölve) nem a San Francesco- templomban, még csak nem is Arezzóban van; de erről a tényről, illetve a költő által visszacsatolt következményeiről lentebb majd még bővebben értekezünk. Mivel a versciklusban a lírai én számára kiemelt fontosságú az arezzói freskók

benjaminini értelemben vett aurájával<sup>13</sup> való szembetalálkozás, majd ennek a templomi aurának mintegy lappangó betegség módjára történő továbbhordozása, talán nem haszontalan még néhány sor erejéig a trecento-feszületnél időznünk, amely a freskók előterében (avagy erőterében) való konkrét szemléltetőségével hatékony ellenszere lehet a Somlyó-líra azon ambíciójának, hogy kultúra és vallás közös itáliai relikviáit pusztá retorikai konstrukcióként értelmezze. Cimabue és Piero munkái a közös térben különösen izgalmas törésben, ha metaforát kellene avagy lehetne keresnünk, azt is mondhatnánk, a villám-ágrajz mintázatához hasonlatosan villantják föl azt a kényes, jelen esetben egzakt módon, illetve tökéletes pontossággal a választott metafora természetéből kifolyólag sem meghatározható, mégis éles fényű határvonalat, amelyre már az előző fejezetben is hivatkoztunk, és amely Hans Belting nyomán a *kép korszaka* (kultuszkép) és a *művészet korszaka* között húzódik.<sup>14</sup> Cimabue műve még inkább az előbbihez tartozhatna, bár szerzőisége és a bizánci hagyománytól való finom elmozdulásai, az egyedítettebb arcvonások már az utóbbi korszak jegyeit mutatják munkáján, míg Piero della Francesca freskói az utóbbihoz volnának sorolhatók, azzal együtt, hogy éppen a határvonal közelsége miatt egyikük sem lehet kristálytisztá képlet. Egymással való felületi érintkezésüket magával a kereszt-motívummal lehet a legpontosabban nyomon követni –: a freskók hol rejtőzködő, hol markánsan jelen levő tárgyas keresztje Cimabue feszületének utóéletét mutatja be (hiányzó, hiszen feltámadt korpusszal), művészettörténeti és narratív értelemben egyaránt, egyfajta felleges udvarral jelezve a lefedettség ismétlődő behatárolhatatlanságát. Meglátásom szerint azért is különösen izgalmas a két opus közelléte, mivel az arezzói templomtér által hitelesített kontinuos szakrális alapfunkció mindkét munka geneziséstől fogva napjainkig kitart.

Somlyó versciklusa a beltingi értelemben nem vet számot a szakralitással, jóformán tudomást sem vesz róla – a befogadói, hangsúlyosan pusztán esztétikai katarzison túl a lírai én kiindulópontja Piero művének szemléléséhez a művészettörténeti kánon alapján megmért teljesítménye, nem több, nem is kevesebb. Ebből bontakoznak ki mindazok az alkotáslélektani fejtegetések, amelyek a szonettek közé ékelt hosszabb szövegekkel terjedelmileg a ciklus java részét adják. Az 1961-62-ben született szövegegyüttes (alcíme: *Arezzo San Francesco templom/ XV. század*) a költő *Kökörkök* című verseskönyvében jelent meg 1978-ban.<sup>15</sup> Jegyezzük ide, hogy a freskók minden valószínűség szerint 1452 és 1456 között (vagyis a fentebb elemzett *Keresztelés* után) készültek a templom apszisába; Piero azt követően jutott a megbízatáshoz, hogy az eredetileg felkért művész, Bicci di Lorenzo nem sokkal a munkája megkezdése után meghalt.

A versciklus a *Szonett...* című petrarcai szonettel indul a két (magyar nyelvű) Dante-mottó után, amelyek közvetlenül, motivikusan is fölfedhető mottó-jellegükön túl a kötetkompozíció köreire is utalhatnak. Az itáliai reneszánsz két nagy költőjének (Petrarca ráadásul a freskóciklus helyszínén, Arezzóban született) illetén megidézésével a lírai én már műve legelején kijelöli explicit világirodalmi referenciapontjait, amelyek felől Piero festményeihez közelítene. Formailag és tematikailag is rendkívül gazdag verses életművét tekintve Somlyó György nyilvánvalóan, sőt, tüntetőleg azon költők közé (is) sorolható, akiket *poeta doctus*-nak szokás titulálni. Az arezzói ciklusban ez a *hajlam* (és elhivatottság) egy olyasfajta totalitás-igénnyel párosul, amely a hatvanas-hetvenes évek magyar költészetéből, a kortársak közül a legközvetlenebbül Juhász Ferenc époszi ambícióira emlékeztethet bennünket. A Somlyó-szöveget az ezredforduló után újraolvasva egyik legfőbb művészi tétjének is ez tűnik: sikerül-e a nem elhanyagolható hányadukban ma is nagyszabásúnak, sikerültnek és revelatívának tűnő, burjánzó Juhász-szövegek poétikai, szóképi és formai radikalizmusától jelentősen eltérő, tradicionálisabb, és ha úgy tetszik, szelídebb eszközökkel, vagy épp azoktól függetlenül azt a fajta teljesség-illúziót létrehozni, amely a maga szükségszerű részlegességében leginkább a sűrűségével és a választott térfogaton belüli telítettségével képes azt a totalitás-látszatot megteremteni, amely Juhász legjobb műveiben ma is

<sup>13</sup> Vö. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea, Mélyi József, [http://www.aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html), elérés: 2012. 03. 26.

<sup>14</sup> Vö. Hans Belting: *Kép és kultusz*, ford. Schulcz Katalin, Sajó Tamás, Budapest, Balassi, 2000. 425.

<sup>15</sup> Somlyó György: *Kökörkök*, Budapest, Szépirodalmi, 1978. 85-102.

különösen elevennek látszik, és amelynek az egyik, ha nem a legfőbb elő- és mintaképe maga a nagy Dante Alighieri.

A nyitószonett felütése („Hajnali látomás!”), amellyel majd a ciklust záró szonett is indul, motivikusan az arezzói templom képei közül a már általunk is hivatkozott, és jegyezzük ide, Vasari által is az apszis legremekebbeknek titulált freskójához kapcsolódik, a Constantinus álmát ábrázolóhoz. A hajnal-motívum az egész verscikluson végigvonul. A nyitószonett versének festménye azonban a ciklus alcímének ellentmondva nem az arezzói templomban van. A képleírás Pierónak a Krisztus feltámadását ábrázoló freskójával azonosítható, amely Arezzótól nem messze, Sansepolcróban (Piero szülővárosában) található, a városháza egykori tanácstermének falán, amely ma a város múzeuma, *Museo Civico*-ja.<sup>16</sup> (Sansepolcro egyébként *szent sírt* jelent.) Somlyó az eltérő locusra nem tesz konkrét, szövegszerű utalást, ám a szonett zárlatának kevésbé szoros olvasása („anyai Távlat” – mint távolság) és a *Szonett*... három pontjára a címevel is felelő következő vers (... *És ami a szonettből kimaradt*) utazás-motívuma megteszi azt, körmönfontabban és a rejtettségből fakadóan művészből is bármiféle szövegszerű hivatkozásnál. A távlat *anyai* jelzője akár Sansepolcro szülőváros-voltára is utalhat.

A *Szonett*... kimunkált feszessége után az ... *És ami a szonettből kimaradt* című darab köznapibbeszédűsége vált. A vers párrímes, meglehetősen szabad ritmusú, hol jambikus, hol inkább daktilusokkal lüktető, nagyrészt tizenhét és húsz szótag közötti, tehát meglehetősen hosszú sorokból áll, szám szerint ötvenből. Nyitányában („Mert mindig úgy éreztem, mintha az lenne éppen a fontos, ami kimarad”) kerül sor a versbeszélő által ambicionált tét bejelentésére, amelynek megvalósíthatósága és sikerültsége az *Isteni Színjáték*ból (Babits Mihály fordításában) származó, és a szerző feltételes szándéka szerint ideértendő mottók, a simára csiszolt somlyói szonettek és tercínák, valamint a párrímes szabadversek háromszögében a leginkább formai kérdésnek tetszik az értelmező számára. A *Pokol* és a *Purgatórium* kiragadott részletei visszamenőleg olvasva erős művészi kihívást sugalmaznak: „Így, hídról hídra, egyebet beszélve,/ *amivel Komédiám nem törődik*,/ mentem...”; „De mivel kötést tettem én e Dálról,/ e Másodikról, lapjaim kimérve,/ *művészet féke nem hagy szólnom arról*.” (Kiemelések: L. G.) Kiterjesztve, illetve kibővítvé fenti párhuzamunkat, az ... *És ami a szonettből kimaradt*, majd a hozzá hasonló párrímes darabok egy olyasfajta irodalmi program megvalósítására tett kísérletnek tűnnek a teljes ciklus foglatatában, amely az említett Juhász-époszok mellett több másik kortárs szerzőnél is kitapintható különböző alakváltozatokban; gondolok itt Pilinszky János nagyigényű végítélet-verseiben a *részletek*, a *kicsínységek* iránti felfokozott figyelemre, amelynek tárgyai a *Szálkák* szövegeiben alanyi joggal válnak versalkotó objektumokká; valamint az ezredforduló után megjelent, ám évtizedekkel korábban kezdett nagyepikai, és így a költőkéitől gyökeresen eltérő formai együtthatókkal számoló műre, Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című monumentális nagyregényére, amelyben azonban a növekvő figyelem egyenes arányban áll a leltározott tényanyag mennyiségével és diverzitásával, így *elméleti fogantatásában* Somlyó ambíciójához talán közvetlenebbül köthető, mint a fordított arányossággal dolgozó Pilinszky-líra, avagy a kozmikus és mikro-súlyokkal és kölcsönhatásokkal egyaránt, illetve egyszerre operáló Juhász-époszok. Ezen megfontolásból talán nem haszontalan, ha idecítalom a *Párhuzamos történetek* előképnek is tekinthető, *Évkönyv* című Nádas-műből azt a részletet, ahol a szerző a saját kísérletének fogantatásáról ír:

Talán két évtizede már, hogy átmentem a Népköztársaság útja és a Bajcsy-Zsilinszky út nagy kereszteződésén. Különben semmi kivételes. A sok ember közül, akik velem ellentétes irányban áramlottak át a széles úttesten, kiválasztottam valakit, egy arcot. És nem tudni, mikor, előbb-e vagy később, ő is kiválasztott engem. Mindketten úgy irányítottuk a lépteinket a tömegben, hogy találkozassunk, ám egyikünknek se kelljen megállnia a másik miatt.

<sup>16</sup> Tátrai Vilmos: *Piero della Francesca*, Budapest, Corvina, 1980. A festmények beazonosításakor ezt az albumot használtam.

Minden úgy történt, ahogyan eltervezték az érzékeink. Elmentünk egymás mellett. Meggyőződéseim szerint kölcsönös volt az érzés, amely így számolt a kölcsönös vonzalommal, s csaknem megállásra, később pedig csaknem visszafordulásra készített mindkettőnket. És ha ennek a kölcsönösen érzékelt érzésnek még annál is erőszakosabb lett volna a természete, mint amilyen volt, akkor minden valószínűség szerint megtesszük, amit nem tettünk meg. Mégse kellett megtenni, mert annyira erőszakos mégse volt, mehettünk tovább, s ennek örültünk.

De mindketten ugyanazt a lemondásból fakadó szomorúságot éreztük egymástól távolodva, hiszen közeledésünket a vonzalom reménysege tette izgatóvá, s hiába örültünk külön, ha egyszer nem váltottuk be a közös reményt. Soha többé nem láttam. Soha többé nem látott. Az arcot elfelejtettem, bizonyosan elfelejtette az arcomat. Az érzés azonban megmaradt. (...)

Azóta se tudok megszabadulni attól a gondolattól, hogy a prózairodalom az oksági gondolkodás cselédlányaként, kizárólag a megtörténővel foglalkozik, holott az életünkben óriási területet foglal el mindaz, ami nem történik meg.<sup>17</sup>

A fenti kérdésre, illetve a vele rokon saját kérdésére adott formai válasz Somlyónál meglehetősen kiötlötnök tűnik. Az ... *És ami a szonettből kimaradt* című darabban a programszerűen előrevetített gondolati tartalom a vasútállomási hordár- és a szálloda-motívummal épül tovább, valamint azáltal, hogy amint azt már elmondtuk, az első szonett feltámadás-festményének helyszíne, Borgo Sansepolcro nem kerül konkrétan említésre (majd csak egy későbbi darabban). Ez a gondolati építkezés reflektálnak mondható a Piero-művek természeti és emberi motívumainak, a vidéknek és mindenkor lakóinak a műben való demonstrálása által; azonban a mechanikusan rímelő, terjengős versszöveg, amely a szerző szándéka szerint opusán belül magának az opus nyersanyagának, egyfajta mai Legenda Aureának volna megfeleltethető, formai szempontból sem hat meggyőzően a nyitó szonett után, amely legalábbis szikár, archetipikusnak tetsző gazdaságosságával a quattrocento arányosságot modellezte.

Somlyó rendkívüli vállalása, hogy a pierói reneszánsz jelzők nélkül harmonikusnak olvasott világát, illetve magát az összhangot saját korának kontextusában újraépítse, a formai problémákkal szoros összefüggésben a ciklus beszélője által tételezett jelzők, illetve jelző-értékű körülírások pontos hangoltságában szenvedni el a legkomolyabb hiányt. Ugyanis a jelzett – a *harmónia, egység*, valamint ennek az illékony fogalomnak a könnyed behelyettesíthetősége – rendre egyfajta magabiztos, retorikus didaxissal írja fölül a jelzőit, illetve a (kivonatolva akár indokoltnak is mondható) formai jegyeket a kötöttebb és a kötetlenebb, bőbeszédűbb részek váltakozásával. Transzparenciája miatt is hipotetikus, ahogy a két folyamat közül az előbbi a következő prózai részletben történik, amely 1960-ban a helyszínen, Arezzóban született, és amely akár a Piero della Francesca- ciklus gondolati magvaként, avagy széljegyzeteként is értelmezhető. Behelyettesített fogalomként itt a szerző saját Itália-képéről van szó, amelyhez az *igazi* a jelző:

Vagy hogy is mondjam, hogy ez az »igazi« ne hangozzék olyan menthetetlenül önkényesnek? Értsük rajta természetnek és történelemnek azt a csodáját, melynek folytán a város nem csupán műalkotások sorozatából áll, hanem mintha utcáival, utcáin templomokkal, templomaiban freskókkal, freskóin az emberi arcokkal, emberi arcain a természettel, a fákkal és a fák fölött az éggel, a köveinek erezetében csörgedező végtelen idővel s a tavaszi téli délután időtlen pillanatával, s mindezek között az elbűvölten járkáló utassal együtt egyetlen tökéletes műalkotás lenne. Itt minden egy darabból faragottnak látszik s egyetlen kéz által, a román székesegyház árkádos ragyogása és a gótikus zárt homálya, a reneszánsz tér hiperbolája s fölötte az ég kék ellipszise, Piero della Francesca festett falainak hullámzó-mozdulatlan tájai és a várost körülvevő toszkán dombok eleven freskói, Petrarca szülőházának trecento csendje s e Via Cavour-beli kis bár zenegépből áradó belcantója.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Nadas Péter: *Évkönyv*, Budapest, Szépirodalmi, 1989. 13-14.

<sup>18</sup> Somlyó György: *Önéletrajzaim*, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001. 128.

Meglátásom szerint a (quattrocento- beli) Reneszánsz és a Harmónia (a maga rokon fogalmaival) a ciklus beszélője által fölállított tételek és az azokra adott feleletek legalábbis részleges esztétikai hiteltelenségéből kirajzolódott mintázatot tekintve úgy működnek, mint a keatsi Szép és Igaz: kölcsönösen kioltják egymás jelentésségét. Ezzel a működéssel együtt azonban a szövegekben ennek a folyamatnak a retusálása is zajlik, a kudarc kudarc-jellegének katartikus, vagy bármiféle belátása nélkül, a mondatretorika nagy költői rutinnal való gyakorlásával.

A ciklus harmadik verse (*Arezzói alkony: egy a végtelen sok lehetséges tájkép közül...*) ismét petrarcai szonett, amely a *csillag* szóval zárul. A negyedik darab (*...És folytatása, melyben a költemény még mindig csak sűrölja témáját*) tercinaival és nyitósorában ismét a dantei *stella*-motívummal („De mért válasszam *épp* e csillagot?“, kiemelés az eredetiben) utal vissza a mottóban már megidézett firenzei költőre. A versek címe, mint látható, párhuzamosan épül az első két költeményével. A korábbi hordár- és szálloda-motívum után új (erősen sztereotip) figura a gazdag amerikai turistanő, aki majd további szövegekben is feltűnik (*... És folytatása, melyben a költemény még mindig csak sűrölja témáját; Harmadik nap. A fal, valamint Éjszaka és hajnal között*), illetve a Piazza Grandén gitárkísérettel éneklő olasz fiú (*Harmadik nap. A fal; Freskó: próféta*).

A *Freskó: Konstantin győzelme Maxentiuson* című szonett a nyitódarab *hajnali látomását* írja tovább. Ott a hajnal érkezte a kezdődő fénnel „az emberi szem húsvétján a látás halott Krisztusa” feltámadását jelentette; itt ez a hajnal a vers beszélője szerint „*nekiünk* harsonáz” (kiemelés az eredetiben), akik aktuálisan ott állnak az arezzói templom freskója előtt. Az amúgy nagy mesterségbeli tudásról árulkodó Somlyó-szonettek<sup>19</sup> nem elhanyagolható része a forma belső fordulópontján válik önmagához, önmaga ígéretéhez képest zavaróan retorikussá vagy kimódolttá; itt is ez történik a tercínák költői kérdéseivel, azzal az újfent csak elkedvetlenítő didaktikussággal, amely a zárlatbeli kék folyók és kék egek bizonytalan motívumaival ráadásul kissé még zavaros is. Így aztán a költemény sokat vesz erejéből a nyitóversszak képileg és nyelviileg egyaránt igen erőteljes vizualitása után („Dárdaerdőre ver sátrat a távlat,/ minden pontján fényben ropog a reggel,/ úgy, ahogy minden idő óta felkel,/ s ahogy, emberszem, mégse, sose láttad.”). A *Freskó: Konstantin győzelme Maxentiuson* a szonett végletesen tiszta képletét kínálja föl; a két négysoros versszak megismételt ölelkező rímekkel építkezik (a-b-b-a, a-b-b-a), a jambikus sorok mind tizenegy szótagosak, a versszakok között áthajlás nincsen. Az első nyolc sor duplán középpontos szimmetriával kimunkált szerkezete után azonban a költő egyfajta hangdinamikai csúsztatással felel a forma finom belső diszkrepanciájára, arra a töréspontra, ahol a koherens tizennégy sor belső tagolása a korábbi, megismételt matematikai tükrözhetőség után aszimmetrikussá – a viszonyrendszert tekintve disszonánssá válik. Ki kell jelentenünk: a petrarcai szonett hagyományában, és minden petrarcai módon tagolt (rímes vagy rímtelen, kötött vagy szabad) szonettben szükségszerűen ott a káosz vízjele, látensen és történetileg egyaránt. A *rinascimento* korszakának kezdetén született finomszerkezet harmadik versszakának *reneszánsz* ellenpontosozottsága a rákövetkező évszázadokban fokozatosan (visszatekintve úgy tűnik, majdhogynem észrevétlenül) barokkizálódott; determinálnak tetsző hatáskeresés került oda, jórészt költői eleganciának álcázva, ahol eredetileg valamiféle tető- és töréspont nélküli, a forma bezárulásával enigmatikus alakot öltő ellenpontoszás állhatott – már amennyire ez a fennmaradt dantei, petrarcai, michelangelói darabok nyomán rekonstruálható a szonettre rakódott későbbi, sokszázados túlterheltség és visszamenőleg is torzító hatású, főként Petrarcát illető költői mintakövetés dacára. Nincs a nyugati irodalomban másik versforma, amely szinte misztikusnak ható tömörítettségével (tizennégy sor nem sokkal, épp csak egy *disztichonnal* több, mint másfél stanza vagy három alkaiozi strófa) ennyire magában hordozná (a nagyság barokk értelmében is) a

<sup>19</sup> A költő reprezentatív, 101 *szonett* alcímű késői gyűjteményében a Piero della Francesca- ciklus nyitódarabja mellett jó néhány egyéb ekphraszisz is található, amelyeknek elemzésével jelen dolgozatban a fejezet arányos terjedelmi korlátaival összhangban azért sem foglalkozhatunk, mivel a feszes, egyívű, ciklusok nélküli kötetkompozíció és a tárgyias kultúrszonettek egybehangzó hangja (mindössze hat olyan személyesebb hangütésű, egységesen dőlőbetűs darab található a kötetben, amely nem valamely konkrét irodalmi-művészeti példával foglalkozik) meglátásom szerint kizárja, hogy ezeket az ekphrasziszokat a kötetkompozíció egészének alaposabb figyelembe vétele nélkül, akár az itt elemzett ciklussal együtt tárgyaljuk. Vö. Somlyó György: *Talizmán*, Budapest, Interart, 1990.

nagy vers hosszútávjának illúzióját avagy ígéretét, a jelentékenység költői hübriszének magvát – amint azt egészen Somlyó György koráig érő hatállyal látjuk. Mivel e rövid, ám az érvrendszer pontosabb érthetősége miatt feltétlenül szükséges verstani kitérőnek már csak terjedelmi okokból sem lehet célja a petrarcai szonett történetének, avagy talán inkább történeteinek a részletesebb felvázolása – mégpedig fentebb a reneszánsz harmónia e tárgykörben végképp használhatatlan közhelyét kiküszöbölendő a metonimikus káosszal jelzett történeteinek –, ezért jelzésértékűen csak két huszadik század végi, kortárs magyar példát idéznék arra nézvést, aktuálisan milyen elmozdulások történtek a szonett költői terminológiájában. Tandori Dezső nagyszabású ciklusa, a versbeszélőt illető egzisztenciális, ezzel fedésben magánmitologikus súlyokat mozgató *Hekatomba* című „torzított” szonettkoszorú a *szonettfos* megjelölést viseli az alcímében<sup>20</sup>, míg Borbély Szilárd a *három szonettgép* megjelölést alkalmazta egy fiatal költő versciklusára<sup>21</sup>, amelynek tüntetően szabályos, bár áthajlásokkal gazdagított darabjai monolitikusnak tételezett formájukkal és ugyancsak egzisztenciális (szerelmi) súlyozottságukkal görög mitológiai elemeket igyekeztek kortárs képzőművészeti motívumokkal és gesztusokkal ötvözni.

A *Harmadik nap. A fal* című vers ismét az ... *És ami a szonettből kimaradt* hosszú, párrímes soraival épül. A költemény a ciklus leghosszabbjaként akár a nagykompozíció tengelyének is nevezhető. A vers beszélője a San Francesco- templomba festeni induló Piero figuráját idézi fel, az előző szonettben megverselt konstantini álom hajnalát a kora reggel munkába induló művész egy esetleges hajnalának ragyogásával azonosítva, és így ismét csak továbbírva a hajnal-motívumot. Nagyjából a vers felénél a beszélő az addigi egyes szám harmadik személy után közvetlenül is megszólítja a toszkán mestert egyes szám második személyre váltva, következő lépésként pedig az eddigi lírai én átlényegül Piero della Francesca borgói festővé; egyes szám első személyben mondja tovább a művész életének rekonstruálható motívumait, külön hangsúlyt helyezve a tényre, hogy Piero élete nagy részét vidéki szülővárosának falai között – a vers olvasata szerint mintha önkéntes száműzetésben – töltötte. A beszélő az arezzói freskóciklus számos motívumát beleírja a mester történeti tényekből összerakott életrajz-vázán épülő fiktív (ön)életrajzába; így lesznek Sába királynő megfestett udvarhölgyei Paleologus császári tanácsának bizánci dámáival, valamint az elásott igazi kereszt helyét elárulni nem hajlandó, ezért kínvallatás alá vetett Júdás nevű férfi egy az urbinói udvarban megkínzottal azonosítva – sőt, a következő szonettben (*Freskó: Próféta*) nemcsak a huszadik századi Piazza Grandén gitározó fiú, de a korábbi beszédpozíciójába visszalényegülő lírai én is annak a prófétának a fiktív előképeként, lehetséges modelljeként jelenik meg, aki a következő hosszú, párrímes darabban (*Éjszaka és hajnal között*) feltételesen a festővel, a festő önarcképével azonosíttatik – a *Harmadik nap. A fal* lírai szubjektumának pozícióváltására és az *Freskó: Próféta* című szonettre is visszautalva a megfestett alak és lehetséges modelljei ilyen módon megsokszorozott és egymásra másolt képével.

A ciklusban nemcsak a címekben jelzetten, de a hosszadalmas művészetfilozófiai monológok alól is elő- előtűnik egy lineáris időbeli narratíva; mint említettük, a nyitószonett a *hajnali látomás* képével indul; a második versben (az Arezzóba érkezés idején) nappal van; a harmadik szöveg (szonett) egy arezzói alkony leírására vállalkozik; a következő váltás a hajnal visszatérő képével a fentebb elemzett *Freskó: Konstantin győzelme Maxentiuson* című versben található; a *Harmadik nap. A fal*ban megint nappal lesz; az *Éjszaka és hajnal között* a címével utal a költemény időbeli térfogatára, azzal együtt, hogy a szöveg inkább egyfajta álombeli monológnak hat egy lehetséges előző nap történéseiből kiindulva; míg a zárószonett szintén a hajnal komplex motívumára épül, amellyel párhuzamosan a dantei *stella*, a csillag motívuma kerül pontként a ciklus végére.

Somlyó ekphraszisz- ciklusának temploma, amely nyilvánvalóan a költemények összefoglaló (al)címében is jelzett arezzói San Francescóval azonosítandó, sokkal inkább csak az apszis szentélye gyanánt, az egyik verscímmel konkrétan is tematizált befestendő/befestett felület, a *fal* motívumával jelenik meg, semmint zárt, önmagában álló, alanyi jogon is szakrális entitásként – ebben az értelemben tehát a templom nem pusztán szentéllé redukálódik, mert a rögzítetlen

<sup>20</sup>Tandori Dezső: *A járóbeteg*, Budapest, Magvető, 42-61.

<sup>21</sup>Vö. Borbély Szilárd: „Három szonettgép”, *Kalligram*, 2006 november-december, 23-24.



folyamat működése itt nem áll meg: a szentély végül is nem több, de nem is kevesebb ebben a költői olvasatban, mint a művészet szentélye; hangsúlyosan az ember által létrehozott, és ilyen értelemben *nem* múzsai fogantatású művészet szentélye. A definitív rögzítettség hiányában azonban nem annyira metonimikus kapcsolat(ok)ról volna itt szó, mint (a versek retorikus jellegéből is fakadó) reflektálatlan redukcióról. Hogy az ekphrasztikus beszéd eredeti tárgya, maga a pierói fal a versciklus végére szétíródik, visszaolvashatatlaná válik, ezért is történhetik meg, nem csak a hosszadalmas művészetfilozófiai-alkotáslélektani fejtegetések didaktikussága, és így inkább spekulatív, mint teremtő értelemben fiktív volta miatt. A kudarc beláthatatlan.

## Bibliográfia

- Az itáliai reneszánsz*, szerk. Rolf Toman, ford. Borbás Mária et al. Budapest, Kulturtrade, 1998.
- Belting**, Hans: *Kép és kultusz*, ford. Schulcz Katalin, Sajó Tamás, Budapest, Balassi, 2000.
- Benjamin**, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea, Mélyi József, [http://www.aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html), elérés: 2012. 03. 26.
- Borbély** Szilárd: „Három szonettgép”, *Kalligram*, 2006. november-december
- Faludy**, György: *Test és lélek*, Budapest, Magyar Világ, 1993.
- John Keats versei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962.
- John Keats's poems*, London, Dent, 1967.
- Mitchell**, W. J. T.: „Az ekphraszisz és a másik”, ford.: Milián Orsolya, in: W. J. T. Mitchell: *A képek politikája*, Szeged, JATEPress, 2008.
- Nádas** Péter: *Évkönyv*, Budapest, Szépirodalmi, 1989.
- Pálfi** Ágnes: „A meghalás-feltámadás orphikus mitológemája Keats „Ode on a Grecian Urn” című költeményében”, *Szín*. 2010. február, 108-114.
- Somlyó** György: *Kőkörok*, Budapest, Szépirodalmi, 1978.
- Somlyó** György: *Önéletrajzaim*, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001.
- Somlyó** György: *Talizmán*, Budapest, Interart, 1990.
- Tandori** Dezső: *A járóbeteg*, Budapest, Magvető, 1998.
- Tátrai** Vilmos: *Piero della Francesca*, Budapest, Corvina, 1980.
- Szegedy-Maszák** Mihály: *Kubla Kán és Pickwick úr*, Budapest, Magvető, 1982.
- Szerb** Antal (vál.): *Száz vers*, Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 330.
- Vasari**, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest, Európa, 1983.

## ÁLLATOK NEMES NAGY ÁGNES VERSEIBEN

Nemes Nagy Ágnes költészetének motívumrendszerében a természet elemei fontos helyen állnak. Értelmezői kevés eltéréssel, hasonló területen mutatják ki költészetének kulcsfogalmait, kulcsképeit. Alföldy Jenő a növényeket és a földtani alakzatokat emeli ki,<sup>1</sup> Visky András a követ, a fát és az ércet jelöli meg e költészet alapanyagaiként.<sup>2</sup> Bozó Zsuzsanna a fákat, a madarakat és a lovakat tekinti központi jelentőségűnek.<sup>3</sup> A természeti világ növényei nagy figyelmet kapnak Nemes Nagy költészetének értelmezése kapcsán,<sup>4</sup> azonban a versekben szintén nagy számban előforduló állatokat is érdemes vizsgálat tárgyává tenni. Céлом, hogy bemutassam, milyen jelentéseket hordozhatnak a Nemes Nagy-versekben található állatok és milyen elmozdulás tapasztalható a korai és kései alkotások között ebben a tekintetben.

## „Dologi” líra – bevezetés helyett

Nemes Nagy Ágnes verseiben az állatok metaforák, hasonlatok alapjául szolgálnak, a versek képi világának lakói. Nemes Nagy tárgyiasnak vagy objektívnek nevezett költészetében ezek az állatok is „képekbe gyúrt tárgyak,”<sup>5</sup> funkciójuk a szövegekben tehát e „tárgyiaság” kérdésének vizsgálata nélkül nem deríthető fel. A versbeli kép tárgya lehet állat vagy növény is ebben a költészetben, vagyis egy tágabb, a hagyományostól eltérő tárgyfogalom szükséges ezeknek a szövegeknek a jellemzéséhez.

Nemes Nagy Ágnes verseit értelmezői az objektív líra vagy a tárgyias költészet tágabb kategóriájába sorolják. Ennek a költészeti irányzatnak a meghatározására sokféle kísérlet történt. Az elkülönítés alapjául az ebbe a csoportba sorolt költők által használt költői képek sajátos jellege szolgált, és a bennük megjelenő „tárgy sajátos szemlélete.”<sup>6</sup> A magyar nyelvű szakirodalomban használt tárgy kifejezés azonban megtévesztő lehet, hiszen a tárgyias költők képei nem kizárólag objektumokat vonultatnak fel, és a lírai én és a versbeli tárgy viszonya sem szubjektum és objektum éles határvonallal való elválasztottságát tükrözi. Az egy irányzatba sorolt, ám a tárgy tekintetében különbségeket is mutató Rainer Maria Rilke és T. S. Eliot, valamint rajta keresztül Ezra Pound szövegei alapján szerencsésebb lehet a tárgyias költői kép középpontjában állót „dologként” (*thing, Ding*) megnevezni.

T. S. Eliot az érzelmek kifejezésére az objektív korrelatívot tartja megfelelőnek: „tárgyak együttesét, egy helyzetet, események láncolatát, ami egy bizonyos érzélem formulája lesz, úgy, hogy amikor a külsődleges tények adóttak – melyek mindenképp érzékletes benyomást eredményeznek –, az érzelmet azonnal felkeltik.”<sup>7</sup> A külsődleges, a képben kifejezett tartalomnak

<sup>1</sup> Vö. Alföldy Jenő: „>>Mesterségem, te gyönyörű<<. Nemes Nagy Ágnes költészetéről”, in *Jelenkor*, 1974. május, 458-466.

<sup>2</sup> Vö. Visky András: „Kő, fa, érc, ég”, in *Jelenkor*, 1992. január, 55-59.

<sup>3</sup> Vö. Bozó Zsuzsanna: „Nemes Nagy Ágnes: Között, Barangolások Nemes Nagy Ágnes költői világában”, in *Irodalomtörténet*, 1997. 1-2. sz., 276-284.

<sup>4</sup> Ilyen tárgyú versekről szóló értelmezések például: Horváth Kornélia: „Fák, tárgyak, szavak” in Horváth Kornélia: *Tűhegyen. Verselemzések a későmodernség magyar lírája köréből*, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 1999. 127-153. Orbán Gyöngyi: „Mit jelent haladékot kapni?”, in *Látó*, 2011. július, 81-94. (Nemes Nagy Ágnes *A gondolt-rám-virág* című verséről).

<sup>5</sup> Nemes Nagy Ágnes: „A költői kép”, in Nemes Nagy Ágnes, *Az élők mértana I. Prózái írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004. 105.

<sup>6</sup> Horváth Kornélia: „Fák, tárgyak, szavak” in Horváth Kornélia: *Tűhegyen. Verselemzések a későmodernség magyar lírája köréből*, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 1999. 129.

<sup>7</sup> Thomas Stearns Eliot: „Hamlet”, in Thomas Stearns Eliot, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1969. 145.

teljesen adekvátnak kell lennie a belső, érzelmi tartalom számára, azonban ez a megfelelés nem a külsődleges, tárgyi valóság költői manipulálásának köszönhető, hanem annak, hogy felfedezte, meglátta a már adott együttállást. Nemes Nagy értelmezésének megfelelően a költő feladata ezek után pusztán a mellérendelés végrehajtása.<sup>8</sup> Az Eliot elképzeléseire nagy hatást gyakorló Ezra Pound a költő feladatának meghatározásakor elsőszámú tennivalóként a tárgy közvetlen kezelését adta meg.<sup>9</sup> A magyar fordításban tárgyként megjelenő szó az eredeti szövegben *thing*.<sup>10</sup> Ez a kifejezés tehát nem korlátozza az imaginista költő képi világát a tárgyaknak a dolgokhoz képest szűk körére.

Az Ezra Pound által követelt közvetlenség a lírai én háttérbe szorulását jelenti majd az objektív líra művelői körében, akik a tárgyat az én tekintetétől lehető legnagyobb mértékben függetlenül igyekeznek a versbe állítani. Bókay Antal erre a törekvésre igyekszik magyarázatot adni, amikor a tárgyas költészet kialakulásának legfőbb okát a *self* és a világ közti szakadék felismerésében találja meg. Ez okozza azt a deperszonifikációt, amit az objektív líra meghatározó jegyének tart,<sup>11</sup> és aminek eredményeképp létrejön az objektív lírára jellemző képhasználat.

Rainer Maria Rilke, amikor egy hozzá forduló fiatal költőnek ad tanácsot az írással kapcsolatban, azt javasolja, hogy ne általános motívumokkal fejezze ki érzelmeit, hanem „ön maga kifejezésére használja fel környezete tárgyait, álmokéit vagy emlékeit.”<sup>12</sup> Már ebből a megfogalmazásból is látszik, hogy a tárgyak használatáról elnevezett irányzat költői a konkrét képeket illetően nem kizárólag tárgyakat hívtak segítségül belső tartalmak kifejezéséhez. Mindez még világosabbá válik Rilke ötödik levelét olvasva. Ebben a levélben római benyomásairól ír a fiatal költőnek. Róma tárgyait – híres műemlékeit – önmagukban nem tartja sem jobbnak, sem szebbnek, sem figyelemreméltóbbnak, mint bármely más városban fellelhető tárgyakat. Azonban mihelyt a költő figyelmére érdemes valóságdarabokról kezd beszélni, már nem tárgyakat, hanem dolgokat említ: „és lassan felismerjük azt a nagyon kevés dolgot, amiben örökkévalóság él, és ezért szeretjük, s magányosság él, amelyben csendesen részt vehetünk.”<sup>13</sup> A Rilke költészetében és képalkotásában meghatározó *Ding* sokkal szélesebb körét fedi le a létezőknek, mint a tárgyak, és az ént hozzájuk fűző viszony is sokrétűbb és ambivalensebb, mint szubjektum és objektum egymástól éles határral való elválasztottsága.

### ***Állatok pórázon***

A Nemes Nagy Ágnes verseiben az állatok sok esetben az embernek alávetett helyzetben jelennek meg. Az emberi beszélő fogatba fogja lovait, pórázt tesz állatai nyakára és megsétáltatja őket. Azonban ugyanezekben a szövegekben meg is rendül az ember-gazda biztos helyzete. Nem elsősorban az állatokkal szemben veszíti el hatalmi pozícióját, hanem megmutatkozik alapvető kiszolgáltatottsága. Ez pedig az állatokkal rokon helyzetbe kényszeríti az embert. Ugyanazok az állatok érzékeltetik az ember tehetetlenségét és elhagyatottságát, akikkel szemben a hatalmi pozíció biztonságát élvezhette.

<sup>8</sup> Vö. Nemes Nagy Ágnes: „A költői kép”, in Nemes Nagy Ágnes, *Az élők mértana I. Prózái írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004. 105.

<sup>9</sup> Vö. Ezra Pound: „Visszatekintés”, in *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla, Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 323.

<sup>10</sup> Ezra Pound: „Reflection”, in *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968. 3.

<sup>11</sup> Vö. Bókay Antal: „A romantikától a vallomásos költészetig – Poétikai beszédmodok Plath/ Hughes előtt” in *Modern sorsok és késő modern poétikák. Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesről*, szerk. Bókay Antal, Rácz István, Budapest, Janus/ Gondolat Kiadó, 2002. 9-10.

<sup>12</sup> Rainer Maria Rilke: „Levelek egy ifjú költőhöz”, in Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigge feljegyzései és egyéb szépprózai írások*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2002. 233.

<sup>13</sup> Vö. Rainer Matia Rilke: „Levelek egy ifjú költőhöz”, Id. kiad. 245.

Az *Állatok* című versben három versszakban tekinti át a beszélő az emberi életet, a saját életét a gyermekkortól a halálig. Ez az élet az állattal szemben kialakított távolság történeteként áll elő, az élet kiemelt pontjai a távolság változásához kapcsolódnak.

Sok éven át sütött a nap:  
Vénebb vagyok, s így boldogabb.  
Megértem.  
A gyermek rezgő, állati  
félelme kezd kiállani  
csontomból. Ép a térdem.

Kígyóm, kutyám és tigrisem  
nem bírják el tekintetem,  
farolnak.  
S lesúnyt-fejű sok állatom  
szűk pórázon sétáltatom  
a megnyíló fasorban.

Mult és jövőendő éveim  
vattáznak, védnek kétfelől,  
s gyalázat  
csak akkor ér, méltánytalan,  
ha meg kell adnom majd magam  
az állati halálnak.<sup>14</sup>

Az első versszakban a gyermeklét az állati félelem idejeként jelenik meg. Ennek elmúlta pedig boldogságot jelent a beszélő számára. Az állati helye a testben a csont, és így a klasszikusan az állati sorból kiemelkedés képeként használt felegyenesedett embert is a csontrendszer változása jelöli: „Ép a térdem.”<sup>15</sup> Ez a változás azonban nem a beszélő szándékától vagy cselekedeteitől függ, hiszen épp úgy, ahogy a fájdalom áll be vagy ki az ember csontjából, úgy hagyta el az állati félelem is őt. A versszakban az állati megjelenését megelőzi a felnövekedés leírása az első három sorban, azonban ennek metaforája – „Megértem” – is valami embertől hagyományosan elkülönítettre, a növényire utal. A beszélő tehát az első versszak alapján a múltban az állatokkal és a növényekkel mutatott közös tulajdonságokat, és ez elsősorban passzivitásában (a megérés és a félelem elvesztése passzivitásában) mutatkozott meg. Ugyanakkor a szó az értelem, a reflexió megjelenésére is utalhat az egyben, így az állattól elkülönülés folyamata egyszerre jellemezhető a ráció kialakulásával és azzal, hogy a fejlődési folyamat éppúgy nem az egyén akaratától függ, ahogy a gyermek állati félelme sem. A második szakaszban bemutatásra kerülő biztos emberi pozíció háttérében is meghúzódik a kiszolgáltatottság.

A második versszakban a beszélő és az állatok egymással szemben lévő pozíciókat foglalnak el, a beszélő tekintete uralkodik az állatok felett, így növekszik a távolság a beszélő és az állatok között, kialakul az alá-fölérendeltségi viszony. Az ember és az állat között az összeköttetést a póráz teremti meg, ezáltal a kapcsolat gazda és állatai, tulajdonai kapcsolataként jelenik meg. Annak ellenére, hogy a hatalmi viszony kialakult, a „szűk póráz” kifejezésből arra lehet következtetni, hogy az állatok erejének megfékezése, az uralkodás nem könnyedén, és esetleg nem is időtlenül tartható fenn. Sőt, a póráz két irányban fejt ki megfékező hatását, hiszen az ember mozgását is korlátozza.

A magabiztosan sétáló, a teret is uraló beszélő a harmadik versszakban ismét kiszolgáltatottá válik, ahogyan az állatok kiszolgáltatottak a második szakaszban. Biztonságát a

<sup>14</sup> Nemes Nagy Ágnes: „Állatok”, in *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 17.

<sup>15</sup> Uo.

jelenben nem saját maga biztosítja, hanem az időbeli pozíciója. A harmadik versszak első két sora alapján az embert az állati helyzettől élete elmúlt és eljövendő ideje védi meg. Az állati pozíció pedig kétségtelenül szoros kapcsolatban van a versben a biológiai élet törvényeivel, születéssel és halállal.

A jövőről való gondolkodást, a jövőre történő érzelmi reakciókat, így a halálfélelmet is tekintik olyan jegynek, ami elkülöníti az embert az állattól.<sup>16</sup> Gadamer, Arisztotelész nyomán, ember és állat elkülönítésének alapjául az időérzékelést emeli ki: az állat cselekedeteit csak az időben legközelebbi események uralják, míg az ember képes előre tervezni.<sup>17</sup> Heidegger szerint a halál az ittlét „legvégső lehetősége, melyet megragadhat,”<sup>18</sup> elmúlása által teljesedik ki és megadja az időt az ittlét számára. Az elmúláshoz történő előrefutás és annak elfogadása ad időt, míg az elmúlás pontos idejére kérdés annak a jele, hogy a létezőnek éppen a halálfélelem és az időtartam-méricskélés miatt nincs ideje.<sup>19</sup>

Nemes Nagy versében az állattól való elkülönülés igénye a természet törvényszerűségeinek alávetett életemben való uralkodás igényére utal. Ebbe beleértendő az állat mint az emberi ösztönvilág és irracionális elutasítása is. Az emberi ráció uralkodásának képe a fasorban állatokat sétáltató versbeszélő. Ezt alátámasztja a *Kettős világban* című kötetben az *Állatok* előtt álló *A reményhez* című vers, melyben az emberré válást szintén a csontrendszer átalakulása, a felegyenesedés jelöli és ez az értelem megjelenésével kapcsolódik össze: „A mozdulat – hisz így vált egyenesre/ hajdan az ősi, vízszintes gerinc, [...] a szellem első, pontos lobbanása.”<sup>20</sup> A testi jegyekkel párhuzamosan létrejön a nyelv és az ismeret, így alakul ki az ember.

Ez az ember azonban végső soron nem él a számára adott idővel úgy, ahogyan Heidegger szerint élnie lehetne, ideje végességének elfogadásával, hanem félelemmel viseltet ez iránt az időpont iránt. Az állatokhoz hasonlít abból a szempontból, hogy meg kell halnia, különbözik tőlük abban, hogy erről tud is, de nem képes ezt élete konstitutív részeként szemlélni. Ezért lehetséges, hogy a nem jövőre orientáltként felfogott állat jelképezi a szövegben a halált és a természetnek való kiszolgáltatottságot. A lírai ének Heidegger kifejezésével élve éppúgy nincs ideje, mint az állatnak, aki nem tud saját elmúlásáról.

### ***Másik erkölcs, másik tudás***

Az *Állatok* című versben az állat az alávetettség, a kiszolgáltatottság és az emberi élet uralhatatlan végességének megjelenítője. Az állat helyzete az alá-fölérendeltségi viszonyban az ember által meghatározott, az ember helyzetének megrendülése azonban ennek a viszonyoknak a megrendülését is eredményezi. Az ember az állathoz hasonló pozícióba kerül. A Szárazvillám című kötetből a *Paradicsomkert*, a *Képekről* és a *Viadal* szövegében hasonló szerepe van az állatnak.

Nemes Nagy Ágnes verseinek egy másik, későbbi csoportjában az állatok az embertől sokkal távolabb, egy világosan meg nem határozott viszonyrendszerben helyezkednek el. Az állatok az ember számára nem megismerhetőek, ugyanakkor valamilyen lényegesnek tűnő tudás, esetleg erkölcs, erény birtokosai. Az állat világa, tudása az ember elől elzártnak mutatkozik, ahogyan Bataille értelmezi az állatot. Ő ennek a jelenségnek az okát abban látja, hogy az ember képtelen emberi tudat nélküli világot elképzelni, így sosem értheti meg az állatot, és az általa szemlélt világot. Bataille szerint ebből következik, hogy az állatról csak a költészet nyelvén lehet

<sup>16</sup> Vö. Fogarasi György: „Teletrauma, Distance in Burke’s Philosophical Enquiry”, in *The AnaChronist*, 2012. <http://seas3.elte.hu/anachronist/2012Fogarasi.pdf>, elérés: 2013. 09.12.

<sup>17</sup> Vö. Hans Georg Gadamer: „Az üres és a betöltött időről”, ford. Hegyessy Mária, in Hans Georg Gadamer, *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994. 89.

<sup>18</sup> Martin Heidegger: „Az idő fogalma”, in Martin Heidegger, *Az idő fogalma, A német egyetem önmegnyilatkozása, A rektorátus 1933/ 34*, ford. Fehér M. István, Budapest, Kossuth Kiadó, 1992. 38.

<sup>19</sup> Vö. Martin Heidegger: „Az idő fogalma”, Id. kiad. 39-42.

<sup>20</sup> Nemes Nagy Ágnes: „A reményhez”, in *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003, 16.

mondani valamit, ami pedig a jelentések szétszóródásához, elvesztéséhez vezet, így jutva el az emberi tudat kiiktatásának lehető legmagasabb fokára.<sup>21</sup>

Nemes Nagy prózakölteményeiben a macskák mindig egy az ember számára nem megérthető és megnevezhető világtapasztalat, tudás, vagy erény birtokosai. Erre lehet következtetni *A macskák bátorsága* félbehagyott mondatából, *Az utca arányai* szüntelen eltűnő macskájából vagy a *Múzeumi séta* kőtári kövein üldögélő „öröklét napidíjasai”<sup>22</sup> kifejezésből.

Az embereknek az állatok kommunikációs képességeiről való elképzeléseit számba véve Derrida megállapítása szerint az emberek jogot formáltak arra, hogy ők nevezzék el az állatot állatnak, és ők használják ezt a megnevezést. Az emberek az állatokat nyelvvel nem rendelkezőknek tartották. Megengedőbb nézetek szerint az állat csak ösztönösen reagálni képes, ahelyett, hogy választ adna.<sup>23</sup> Nemes Nagy prózakölteményeiben a macskák, bár megnevezhetőek macskákként, mégis kibújnak a nyelvi megragadhatóság köréből, és – Derrida számára kiemelten fontos, saját nézőpontból kiinduló – tekintetük arról árulkodik, hogy ha nem is emberi nyelven, de valamilyen sajátos, az ember számára el nem érhető módon tudás birtokosai.

## Tekintetek

„A macskák tehát leskelődnek.”<sup>24</sup> A macskák mindenütt jelen vannak, és az emberi élet minden mozzanatát figyelemmel kísérik. Legalábbis erre enged következtetni az idézett Nemes Nagy-esszé kimerítő felsorolása arról, hová merészkednek be ezek az állatok figyelmükkel, tekintetükkel. A macska leskelődése válik a leskelődés első és meghatározó példájává, melynek felfedezése után a macska mintájára leskelődik már a világ többi dolga is.

„Ha valaki megkérdezné tőlem: >>Mit jelent önnek az, hogy állat?<<, akkor azt felelném, hogy lesben állást, örökös éberséget. Az állat állandóan lesben áll, éberen figyel, a létehez alapvetően hozzátartozik.”<sup>25</sup> Deleuze szerint ez a lesben állás elsősorban a túléléshez kapcsolódik, és hozzá tartozik az állatok saját jelrendszerére irányított figyelem, a megfelelő reakciók érdekében. Nemes Nagy macskája azonban nem az állatvilágon belüli leskelődést műveli kitartóan, hanem az emberre tekint. A macskáknak tulajdonított emésztő kíváncsiság és elegáns tartózkodás emberi viszonyulás, mellyel a szerző ruházza fel az állatot, és ilyen tekintetének ellenőrző-felügyelő jellege is. Az esszében tehát a macska tekintete azért fontos, mert az ember mint saját magára vonatkozót értelmezi.

A meztelen emberre tekintő macska, ami éppúgy az ember intim szférájába tör, mint Nemes Nagynál a szerelmespárt figyelő állat, Derrida felvetése szerint az ember elsődleges tükre is lehet.<sup>26</sup> Az állat jelenléte által előhívott, az állatot kutató számtalan kérdést követően a kérdező alany figyelme saját maga felé fordul, és saját kilétére kérdez rá. Vajon Nemes Nagy verseiben az önismeret felé mozdítja az ént az állat tekintete, vagy más szerepe van az állati nézésnek a szövegekben?

*Az utca arányai* című vers utolsó részében a távozó macska visszapillant a beszélőre. Hernádi Mária a verset a filozofikus prózaköltemények csoportjába sorolja, és központi kérdésként „a szükségszerű és az esetleges, a lényeg és a járulék, a forma és az anyag ellentétét” jelöli meg.<sup>27</sup> A

<sup>21</sup> Vö. Georges Bataille: „Animality”, in *Animal Philosophy*, szerk. Matthew Calarco, Peter Atterton, London-New York, Continuum, 2008. 34-35.

<sup>22</sup> Nemes Nagy Ágnes: „Múzeumi séta”, in *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 131.

<sup>23</sup> Vö. Jacques Derrida: „The Animal that Therefore I Am (More to Follow)”, *Animal Philosophy*, in szerk. Matthew Calarco, Peter Atterton, London-New York, Continuum, 2008. 124-125.

<sup>24</sup> Nemes Nagy Ágnes: „Leskelődni”, in Nemes Nagy Ágnes, *Az élők mértana I. Prózai írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004. 506.

<sup>25</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet: „Á mint állat, Gilles Deleuze ábécéjéből”, in *Nagyvilág*, 2010. április, 336.

<sup>26</sup> Vö. Jacques Derrida: „The Animal that Therefore I Am (More to Follow)”, *Animal Philosophy*, in szerk. Matthew Calarco, Peter Atterton, London-New York, Continuum, 2008. 128.

<sup>27</sup> Hernádi Mária: *A névre szóló állomás. Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Budapest, Szent István Társulat Kiadó, 2012,

szövegben négyszer feltűnő macska az esetleges, a nem áttetsző, a struktúrába nem illeszthető, az anyagi oldalán foglal helyet: „a macska – képileg is megjelenítve a gesztust – mintegy áthúzza a szükségszerűséget, a törvényt azzal, hogy – saját útját járva, és nem igazodva az átlábalt mércekerendszerek útvonalaihoz – keresztülgyalogol rajta.”<sup>28</sup>

A vers beszélője számára a fent felsorolt ellentétek érzékeltetése mellett a látvány, a benyomás megragadása is kulcskérdés. A beszélő nézőpontjából átlátható és megragadható struktúrával szemben a macskák – és a macskákkal jelölt egyéb, struktúrába nem illeszthető részletek – ábrázolása reménytelen erőfeszítésként, és állandó vágyként jelentkezik. A szövegbeli macskák jellemzője a tűnékenység: „Bár a törvényhez képest kétségtelenül csak bodros buborékok. Elfűjni való szőrpamacskok, árvízben úszó, bukdosó parókák.”<sup>29</sup> Tűnékenyek a struktúrához viszonyítva, emberi nézőpontból tekintve, és tűnékenyek saját mozgásukban is: „keresztülág az utcán, keresztül, át, haránt a mércekerendszerek párkányain, amint megy, négy kopott radírgumitalpán, amint megy, a kiálló, kis lapockák ritmusával, és eltűnik.”<sup>30</sup> Ez a tűnékenység a megragadás kilátástalanságának fizikális metaforája.

A beszélő tekintete uralja a szöveget: az emberi tekintet, amely struktúrába rendezve ragadja meg mindazt, amit lát. Ami pedig ellenáll ennek a struktúrának, annak megragadhatósága kérdésessé válik. Az állat, a macska azért lehet alkalmas metaforája a struktúrán kívülinek, mert az állati létet mint az ember előtt elzártat is fel lehet fogni. Bataille szerint az állat azért felfoghatatlan az ember számára, mert nem tudunk emberi tudat nélküli világot képzelni.<sup>31</sup> Nemes Nagy versében az állat éppen az emberi ész és érzékelés alkotta struktúrába nem illeszthető be. A macska függetlensége, emberi törvényen (struktúrán, látásmódon) kívül esése lehet jele a megragadhatóság problémájának. Bataille elemzésében arra jut, hogy az állat idegenségét a költői nyelv használata segítségével igyekeznek az emberek mégis megnevezni.<sup>32</sup> A Nemes Nagy-vers, miközben végig az esetleges nyelvi megragadhatatlanságát állítja, maga tesz kísérletet erre a nyelvbe vonásra, és ezt természetesen metaforák segítségével, költői nyelven teszi.

A vers záró metaforájában lesz a macskának is tekintete: „Már nincs. Már semmi. Csak messziről érint meg – végső mozdulat – két szeme orgonazöld levelével.”<sup>33</sup> Míg a beszélő tekintete struktúrába rendezi a világot vagy megfeszített figyelemmel tör a kifejezés lehetősége felé, addig az állat az érintés intímabb viszonyát hozza létre nézésével. A macska, a beszélő szemével nézve, a világ többi dolgával semmilyen kapcsolatot nem alakít ki, kívül áll rajta, de a beszélőt eltűntében még éppen eléri.

A macska pillantása nem a tiszta tudatosság világába tartozik. Bataille számára a nem tárgyként kezelt állat nyitja meg a lehetőségét egy mindig eltűnő igazság megpillantására,<sup>34</sup> és ilyen lehet a macska pillantása is a Nemes Nagy-versben, ahol úgy van jelen, hogy mindig eltűnik, és a struktúrához képest más világlátást hordoz. Arról azonban nem tudunk meg többet, hogy ez az érintő pillantás pontosan milyen információt hordoz a beszélő számára, túl azon, hogy a versben korábban felsorolt tudástól különbözőt. Az állat pillantása tehát elsősorban az emberi gondolkodáson kívül eső területekről ad hírt ebben a szövegben, és nem közvetlenül tart tükröt az ember számára, önismeretét segítő.

144.

<sup>28</sup> Hernádi Mária: *A névre szóló állomás. Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Id. kiad. 147.

<sup>29</sup> Nemes Nagy Ágnes: „Az utca arányai”, in *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 123.

<sup>30</sup> Nemes Nagy Ágnes: „Az utca arányai”, Id. kiad. 124.

<sup>31</sup> Vö. Georges Bataille: „Animality”, in *Animal Philosophy*, szerk. Matthew Calarco, Peter Atterton, London-New York, Continuum, 2008. 34.

<sup>32</sup> Vö. ua.

<sup>33</sup> Nemes Nagy Ágnes: „Az utca arányai”, Id. kiad. 124.

<sup>34</sup> Vö. Georges Bataille: „Animality”, in *Animal Philosophy*, szerk. Matthew Calarco, Peter Atterton, London-New York, Continuum, 2008. 35. „In the end, all that I can maintain is such a view, which plunges me into the night and dazzles me, brings me close to the moment when [...] the distinct clarity of consciousness moves me farthest away, finally from the unknowable truth which, from myself to the world, appears only to slip away.”

A Derrida által egy macska tekintete nyomán felvetett kérdés – ki vagyok én, ki után következem? – ember és állat összefüggésében együtt jár az állatból lett ember történetével. A *Sivatagi show*-ról írt kritikájában Nemes Nagy így ír: „A Baktérítő nem példázat, nem szimbólum, nem létünk mustrája itt, nem tanulságok bölcs gyűjtőhelye. Csak a néző motyogja magában zavartan, megsajdulva: hát a Baktérítő is ilyen, például a Baktérítő?”<sup>35</sup> A filmbeli állatok a szerző szerint nem az állatmesék közvetlen emberre vonatkoztatásának igényével kerülnek bemutatásra, ám mégis önvizsgálatra, maga-felfedezésre sarkallják a nézőt.

A *macskák bátorsága* című prózakölteményt is az emberi tekintet uralja, nem az állaté. Azonban az állatban tükröződik ez az emberi tekintet, és az állat jelenléte önreflexióra sarkallja a vers beszélőjét. A beszélő a macskák helyébe képzeletileg saját magát: ennek a helycserének a feltételes módja állítja szembe egymással a macskákat és a beszélő emberi világát, értékeit. A macskák és emberek közt hatalmi viszonyrendszer rajzolódik ki a versben. Az emberek nézése jelöli ki viszonyukat az állatokkal: emberi logika szerint, emberi nézőpontból tekintenek az állatra, nem tudnak nem emberi (vagyis állati) viszonyba lépni velük.<sup>36</sup>

A macskapozícióba helyezkedett emberi beszélő az emberek diskurzusát idézi meg, amely uralkodik a macskák fölött, ami egy külső, a macska nézőpontját tekintetbe nem vevő nézésben gyökerezik. A „nézd” szó három alkalommal fordul elő, és korlátozza az emberi befogadást a macskák egy-egy részletére. A macskák tekintete máshogy működik: „és ott ülnénk körülöttük a nyári fűben mintegy napozva, Platón, egy vékony ács, meg én, szemünkbe fogadva őket, járó épületeket.”<sup>37</sup> Míg az emberi tekintet csak egy-egy részletet emel ki, addig a macskatekintet – az ember-beszélő tanúsága szerint – egészes befogadásra képes. Ez a szembe fogadás nem lép fel olyan hatalmi igénnyel, mint az emberi nézés, az embereket nem érinti – ahogyan a macskát a nézést követő dobálás, gyógyítás fizikálisan érinti, kiszolgáltatottá teszi –, ilyen értelemben passzív, ugyanakkor saját, macskai nézőpontból történik, hiszen mint járó épületek jelennek meg az emberek.

A „szemünkbe fogadván” kifejezés mögött meghúzódik a macskák emberi világon kívül állása is, hiszen csak egy külső pozícióból képzelhető el, hogy a rajtuk hatalmat gyakorlókról ilyen fensőbb-séges távolságtartással és nyugalommal beszélhessenek. Ez a hatalom hétköznapi valóságán felülemelkedő pozíció a macskák bátorságának a beszélő által csodált helye, és ennek a helynek a felismerése az önreflexió kiindulópontja.

A vers értelmezésekor nem szabad szem előtt téveszteni a tényt, hogy egy emberi beszélő által fikcionált macska-pozíció található a szövegben. Az önreflexív vizsgálódás kiindulópontja nem az állat emberre szegeződő tekintete, nem az így létrejövő közvetlenebb kapcsolat és esetleges megszólítotttság, hanem a macska nagyon is emberi nézőpontú vizsgálata. A beszélő megfigyelései alapján mutatja be a macskákat, és ebből következtet a hatalommal szembeni viszonyukra; többé-kevésbé elérhetetlen példaként állítja ezt saját maga elé, azonban a negyedik szakaszban saját macska-lét utáni vágyakozására is reflektál. Önvizsgálatának segédeszköze saját magának a macskák pozíciójába való beleképzelése, melynek során ezt a behelyezkedés-vágyat is kritika tárgyává teszi.

Az állat tekintete ebben a szövegben nem egy másik világot, idegenséget nyit meg az emberi beszélő előtt, mivel az emberi nézés uralja a macskatekintet bemutatását is. Így bár az állat az embert saját pozíciójának végiggondolására készteti, ez nem eredményez olyan másságtapasztalatot, ami az emberi erkölchöz képest új dimenzióját nyitná meg a címbeli bátorságnak. A legyőzhetetlen erejű hatalmon való kívül helyezkedésből fakadó bátorság emberi nézőpontból felfogott érték, melynek metaforája a macska. A macska metaforaként történő

<sup>35</sup> Nemes Nagy Ágnes: „Például a Baktérítő. Sivatagi show”, in Nemes Nagy Ágnes, *Az élők mértana I. Prózai írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004, 542.

<sup>36</sup> Vö. Gilles Deleuze, Claire Parnet: „Á mint állat, Gilles Deleuze ábécéjéből”, in *Nagyvilág*, 2010. április, 332.

<sup>37</sup> Nemes Nagy Ágnes: „A macskák bátorsága”, in *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 124.



alkalmazása pedig azt mutatja, hogy a beszélő maga nem helyezkedett kívül a hatalom diktálta diskurzuson.

### *Rilke és Nemes Nagy macskái*

*Az utca arányai* és *A macskák bátorsága* című versekben az ember és az állat tekintetének különbsége rajzolódik ki. Az ember nézésével struktúrába rendezi a tapasztalt világot, és csak bizonyos részleteit érzékeli az éppen megfigyeltnek, például egy macskának. A struktúraadás és értékelés gesztusa pedig az ember hatalmi pozícióját is kirajzolja. A Nemes Nagy számára fontos költő-előd Rilke verseiben is megjelennek állatok, és ezek a lények is jelentősen eltérnek az emberektől a világ befogadásának szempontjából.

Nemes Nagy Ágnes esszéiben sokszor hivatkozik Rilkére az objektív lírai kifejezésmód kapcsán. Rilkét értelmezve Kulcsár Szabó Ernő kiemeli, hogy „az Én világmegértése csak akkor valódi képesség, ha nem egyetlen szubjektum >> tudásának << kivetülő vallomása, hanem az idegenséggel összekapcsolódó lét tárul fel rajtuk keresztül benne.”<sup>38</sup> Ennek az idegenségnek egyik megjelenési formája lehet az állat. Hiszen az állat viszonya a világhoz egészen eltérő az emberekéétől.

Romano Guardini, a *Nyolcadik elégiát* értelmezve feltárja Rilke költészetében az állat jelentőségét. Az állat „viszonyul ugyan a dolgokhoz – zsákmányához, ellenségéhez, vagy fészkéhez –, de nem úgy, mint mi. Nincs tudata, melyben körvonalazódna egy-egy tárgy: >> ez ilyen és ilyen <<, vagy valamiféle cél [...], vagy tulajdon önmaga.”<sup>39</sup> Az állat tudatosságának hiánya eredményezi, hogy egészlegességében képes szemlélni az előtte feltáruló világot, így megtapasztalhatja a nyitottat, a végtelent. Az ember azonban általában nem képes így tekinteni az őt körülvevő világra.

Az ember és az állat viszonyulása alapján Guardini kétféle világmegismerő tudást és tudatot különít el. „Létezik olyan tudás, amely megfigyeli, megítéli és alakítja tárgyát; de olyan is, amely eleven tudat, amely a megismerendő dolog léteivel létezik.”<sup>40</sup> Az állat figyelme ugyanis nem önmagára, hanem kifelé irányul, olyannyira, hogy nem is ismeri fel másként az őt körülvevő dolgokat. Nemes Nagynál *A macskák bátorsága* beszélője ugyan megnevezi az embert mint a macska szempontjából kirajzolódó másikat, azonban ez a beszélő maga is ember, és pusztán emberi nézőpontjából igyekszik elképzelni a macskáét. Azonban ez a macskába oltott emberi nézőpont is kirajzolja az egyik fontos különbséget: a macska nézése befogadó, nem pedig elemző.<sup>41</sup>

Az állat a *Nyolcadik elégiában* nyitottra irányultsága folytán mindig szemben halad az emberrel, aki nem tudja a nyitottra irányítani figyelmét. Az állat tekintete áthatol az emberen is, hiszen minden dolgon túl, a nyitottra tekint.<sup>42</sup> *A macskák bátorsága* macskái annyiban rokonai a *Nyolcadik elégia* állatának, hogy nem megfigyelni, megítélni és alakítani akarják az általuk látottakat, nézésük nem foglalja önkényesen struktúrába a látottakat, és nem is húz éles határvonalat a látott és önmaga között. A transzcendensre való nyitottság a macskák társaságában konkrét módon jelenik meg a versben, hiszen Platón és Jézus ül a macskák között a fűben.

Bartók Imre Rilke állatainak értelmezésekor kiemelten foglalkozik az állatok tekintetével. A *Nyolcadik elégia* fent hivatkozott sorából azt olvassa ki, hogy ember és állat között megfordul a hagyományos hatalmi viszony, már nem az a fontos, hogy az ember figyelje az állatot, hanem az,

<sup>38</sup> Kulcsár Szabó Ernő: „Mérték és hangzás. Az orfikus tárgyiasság Rilke kései lírájában”, in *Orpheus*, 1991. 23. sz., 153.

<sup>39</sup> Romano Guardini: „*Sehol világ, csak belül*.” Rainer Maria Rilke *Duinói elégiái*, Budapest, Új Ember Kiadó, 2003, 238.

<sup>40</sup> Romano Guardini: „*Sehol világ, csak belül*.” Rainer Maria Rilke *Duinói elégiái*, Id. kiad. 240-241.

<sup>41</sup> „[É]s ott ülnénk körülöttük a nyári fűben mintegy napozva, Platón, egy vékony ács, meg én, szemünkbe fogadva őket, járó épületeket” Nemes Nagy Ágnes: „A macskák bátorsága”, Id. kiad. 124.

<sup>42</sup> „Vagy egy néma állat,/ látjuk, felnéz, s át, rajtunk át, nyugodtan.” Rainer Maria Rilke: „Nyolcadik elégia”, ford. Tandori Dezső, in Rainer Maria Rilke, *Duinói elégiák*, Budapest, Helikon Stúdió, 1988. 28-29.

hogy az állat helyezi el tekintetével az embert a nyitottban, amit az nem képes meglátni.<sup>43</sup> Az állatok szemét azért tartja kulcsfontosságúnak, mert ebben a tapasztalat közvetlenül kifejezést is nyer. Ugyan az állati kifejezés Bartók szerint Rilke költészetében a kifejezés legüresebb, legkezdetlegesebb foka, és ebben a közvetlenségben esetleg nagyon keveset mond, ugyanakkor az állatban kifejezett nyilvánvalóval együtt jár valami titokzatos is.<sup>44</sup>

Rilke *Új versek* kötetében jelent meg a *Fekete macska* című vers. Ebben a versben a macska éppúgy pillantások keresztútjában áll, mint *A macskák bátorsága* állata, és szemében a lírai én egy titkot pillanthat meg. Ennek a versnek emberi beszélője egy másik embert megszólítva mutatja be a tekintet és a macska együttesét, míg a Nemes Nagy-vers beszélője egymaga elmélkedik.

Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle,  
dran dein Blick mit einem Klange stößt;  
aber da, an diesem schwarzen Felle  
wird dein stärkstes Schauen aufgelöst:

wie ein Tobender, wenn er in vollster  
Raserei ins Schwarze stampft,  
jählings am benehmenden Gepolster  
einer Zelle aufhört und verdampft.

Alle Blicke, die sie jemals trafen,  
scheint sie also an sich zu verhehlen,  
um darüber drohend und verdrossen  
zuzuschauern und damit zu schlafen.  
Doch auf einmal kehrt sie, wie geweckt,  
ihr Gesicht und mitten in das deine:  
und da triffst du deinen Blick im geelen  
Amber ihrer runden Augensteine  
unerwartet wieder: eingeschlossen  
wie ein ausgestorbenes Insekt.<sup>45</sup>

A Rilke-szövegben az emberi tekintet általában úgy jelenik meg, mint amivel döfni lehet, azonban a fekete macska szőréen feloldódik, sőt az őrült tombolásához hasonlóan elpárolog. Az ember pillantása tehát agresszív, a döféssel hatalomra tör, ahogyan *A macskák bátorsága* szövegében a gyógyításban-dobálásban és *Az utca arányában* a struktúraalkotás révén is. Azonban az emberi hatalom tehetetlensége is hamar megjelenik az őrült tombolás képében. A tehetetlenség a Nemes Nagy-versekben is megtalálható: *Az utca arányában* a megnevezés kapcsán válik fontossá, *A macskák bátorságában* pedig a címben jelzett tulajdonság természetével, birtokolhatóságával kapcsolatban.

A Rilke-vers első két versszakában az állatra vetett tekintet nem ad képet az állatról, mivel az állat szőre elnyelte, ahelyett, hogy visszaverte volna a pillantás sugarát. Nemes Nagy szövegében a feltételezett emberi tekintet sosem fogja be teljesen az állatot, csak a talpát vagy a sörényét. *A macskák bátorságában* az ember pillantása egy sorba állítható a szintén a macskára vonatkozó mutogatással, hívással, küldéssel, gyógyítással, dobálással. Ennek alapján állítható,

<sup>43</sup> Vö. Bartók Imre: "Eszmélés reggel, avagy az állat", in Bartók Imre, *Rilke. Ornamentika és halál*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2011. 36.

<sup>44</sup> Vö. Bartók Imre, "Eszmélés reggel, avagy az állat", Id. kiad. 32-34.

<sup>45</sup> Rainer Maria Rilke: „Schwartzte Katze”, in Rainer Maria Rilke, *Werke. Band I/2, Gedicht.Zyklen*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1980. 531.

hogy a macskára vetülő hagyományos emberi tekintetek nem ismerik fel az állatot olyan másikként, akivel való találkozásban magukra is pillantást vethetnének.

A Rilke-versben viszont, amint a macska megfordul, az ember láthatja saját magát, méghozzá végtelen tükröződésben az állat és saját arca közt. A macskában való tükröződés pedig újfajta igazság felismeréséhez vezeti el az embert, hiszen magát mint egy borostyánba zárt, kihalt rovar látja viszonyt. Vagyis a tekintetek találkozásakor (hiszen a macska szemében látható a borostyán) egyszerre látszik az ember halottként és örökké megmaradóként, feltárul számára egy felfoghatatlan titok saját magáról, létezése végességéről és végtelenségéről.

A *macskák bátorsága* című versben ez a felismerés nem történhet meg, hiszen mindvégig az ember nézőpontjából látjuk az állatot szemlélő embert és az őt néző macskát is. Ezek a tekintetek pedig nem találkoznak, csupán egymás mellé helyeztetnek egy külső szemlélő megfigyelésében.

Az *utca arányainak* az embert pillantásával megérintő, eltűnőfélben levő macskája viszont mindenképpen hordoz valamiféle titkot. A beszélő számára nyelvében kifejezhetetlen ez az állat, ebből pedig arra lehet következtetni a névtelenek meghódítását ismeretelméleti hadjáratként<sup>46</sup> felfogó Nemes Nagy Ágnes szövegében, hogy meg sem ismerhető a beszélő számára. Az állat Nemes Nagy versében is titokzatos, sőt, ő az, aki eléri az embert, míg az képtelen közelebb kerülni hozzá, hiszen ez a macska egy másfajta létezés, és másfajta megismerés világában mozog, mint a rendszerező-megnevező beszélő. Hírt ad egy a rendszeren túl húzódó világról és egy merőben másfajta tudásról, amit ez a beszélő nem ismer és nem tud megnevezni, ahogyan a *Nyolcadik elégia* állata is egy az emberi tekintet meghaladó teret jelöl ki az állat pillantása számára.

Az *utca arányai* eltűnő macskája sokkal inkább rokona a fekete macskának. Ez tekintetük, szemük leírásában is tetten érhető. A fekete macska szeme egy borostyánkőhöz hasonló, benne tükröződik az ember rovar-képe. Az *utca arányai*ban a macska „messziről érint meg – végső mozdulat – két szeme orgonazöld levelével.”<sup>47</sup> Az egyik macska szeme növényi gyanta megkövesedett formáját veszi fel, a másik egyenesen egy levélét, vagyis mindkét esetben az állatok látása növényi jelleget kap.

A növények az állatoknál jóval passzívabb élőlények. Ugyan produkálnak életjelenségeket, azonban kapcsolatteremtésre az állatoknál is kevésbé képesek, a körülöttük levő világot az állatoknál is kevésbé alakítják, befolyásolják. Az állatok szemének, tekintetének növényi részekkel történő azonosítása révén az állati tekintet szelídsége, uralomra, megnevezésre, rendszeralkotásra nem törekvése rajzolódik ki, a korábbiakat megerősítve.

A hagyományosan a szabadságot, az öntörvényűséget jelképező macska Nemes Nagy prózaverseiben is megtartja ezt a tulajdonságát, azonban ennek a vonásnak a jelentősége erőteljesen felértékelődik, hiszen az állat szabadsága abból fakad, hogy az az ember által nem illeszthető felfogása-megnevezése rendszerébe. Az állat egy a végtelenre nyitott térben-világban mozog, mint Rilkenél, és erről a szféráról ad hírt az embernek, aki ennek a nyitottságnak nem birtokosa.

A macskák képében ellentmondások sűrűsödnek: kicsik és gyengék, mégis szabadok és önállóak; az öröklétre nyitottak, mégis az egyes napokat is számon tartják (ők az öröklét rapidíjásai a *Múzeumi séta* című költeményben<sup>48</sup>); testi jelenlétükben fontosak, ám a szent szférájához is tartoznak („hemzsegő műtárgyként ülve a muzeálison, kis fenekükkel fölszentelve a márványt”<sup>49</sup>). Ezek az ellentétek is alátámasztják, hogy a macskák ezekben a szövegekben kétféle világról tudnak: benne járnak az ember látása uralta térben, de ezzel egyidejűleg egy végtelen tér

<sup>46</sup> Vö. Nemes Nagy Ágnes: „Egy verseskötet előszava”, in Nemes Nagy Ágnes, *Az élők mértana II. Prózai írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004. 30.

<sup>47</sup> Nemes Nagy Ágnes: „Az utca arányai”, in Nemes Nagy Ágnes *összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 124.

<sup>48</sup> Vö. Nemes Nagy Ágnes: „Múzeumi séta”, in Nemes Nagy Ágnes *összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 131.

<sup>49</sup> Vö. ua.

nyitottságában is vannak, és erről hozott híruk a leglényegesebb a megismerés és a megnevezés által uralmát biztosítani vágyó ember számára.

## **Összegzés**

A Nemes Nagy Ágnes költeményeiben megjelenő állatok azáltal, hogy az emberrel való kapcsolatukban mutatkoznak meg a szövegekben, az ember helyzetét rajzolják ki a világban, az embert, életét és lehetőségeit tükrözik az emberi beszélő számára. Lehetőséget adnak helyzetük és tudásuk különbségeinek és hasonlóságainak felmutatására, ahogyan a filozófiai gondolkodásban megjelenő állatok is.

Az *Állatok* című vers állatai és a prózaköltemények macskái is hatalmi viszonyt rajzolnak ki ember és állat között, amelynek első megközelítésben az ember a hatalom birtokosa. A korábbi alkotás esetében az embert az állattól élesen elkülöníti saját emberré válásának igénye és a rációba vetett bizalma, azonban az élet törvényszerűségével, elsősorban az elmúlással szemben éppen olyan kiszolgáltatott, mint az állat. A prózakölteményekben a hatalom birtokosa az, aki képes a megismerésre és a megnevezésre. Az állatok az ember képességének határait jelölik ki, sőt, egy másfajta, nem a hatalmi viszonyt vagy a logikát középpontba állító világlátást jelölnek, és ez az ember előtt új, a megragadás elől továbbtűnő távlatokra hívja fel a figyelmet.

Ember és állat ilyen szembeállításra mind az *Állatok*, mind a prózaköltemények esetében az ember helyzetét mutatja be, amint biztonság- és hatalomtudata megrendül. Az első versben az embernek a halállal szemben való tehetetlenségére, kiszolgáltatottságára mutat rá az állat jelenléte, a macskák viszont pozitív, az emberi megismerésen túl többletként megmutatkozó tudásra mutatnak rá tekintetükkel, és ez a másfajta tudás az ember hatalmi pozíciójának már az élet vége előtti korlátozottságát is megmutatja.

## **Bibliográfia**

**Alföldy** Jenő: „>>Mesterségem, te gyönyörű<< Nemes Nagy Ágnes költészetéről”, in Jelenkor, 1974. május, 458-466.

**Bartók** Imre: „Eszmélés reggel, avagy az állat”, in Bartók Imre, *Rilke. Ornamentika és halál*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2011. 13-49.

**Bataille**, Georges: „Animality”, in *Animal Philosophy*, szerk. Matthew Calarco, Peter Atterton, London-New York, Continuum, 2008. 32-36.

**Bókay** Antal: „A romantikától a vallomásos költészetig – Poétikai beszédmodok Plath/ Hughes előtt” in Modern sorsok és késő modern poétikák. Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesről, szerk. Bókay Antal, Rácz István, Budapest, Janus/ Gondolat Kiadó, 2002. 7-23.

**Bozó** Zsuzsanna: „Nemes Nagy Ágnes: Között, Barangolások Nemes Nagy Ágnes költői világában”, in Irodalomtörténet, 1997. 1-2. sz., 276-284.

**Deleuze**, Gilles, **Claire** Parnet: „Á mint állat, Gilles Deleuze ábécéjéből”, in *Nagyvilág*, 2010. április, 331-338.

**Derrida**, Jacques: „The Animal that Therefore I Am (More to Follow)”, *Animal Philosophy*, in szerk. Matthew Calarco, Peter Atterton, London-New York, Continuum, 2008. 113-128.

**Eliot**, Thomas Stearns: „Hamlet”, in Thomas Stearns Eliot, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1969. 141-146.

**Fogarasi** György: „Teletrauma, Distance in Burke's Philosophical Enquiry”, in *The AnaChronist*, 2012, <http://seas3.elte.hu/anachronist/2012Fogarasi.pdf>, elérés: 2013. 09.12.

**Gadamer**, Hans Georg: „Az üres és a betöltött időről”, ford. Hegyessy Mária, in Hans Georg Gadamer, *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994. 85-110.

**Guardini**, Romano: „Sehol világ, csak belül.” *Rainer Maria Rilke Duinói elégiai*, Budapest, Új Ember Kiadó, 2003.

- Heidegger**, Martin: „Az idő fogalma”, in Martin Heidegger, *Az idő fogalma, A német egyetem önmegnyilatkozása, A rektorátus 1933/ 34*, ford. Fehér M. István, Budapest, Kossuth Kiadó, 1992. 27-51.
- Hernádi Mária**: *A névre szóló állomás. Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Budapest, Szent István Társulat Kiadó, 2012.
- Horváth Kornélia**: „Fák, tárgyak, szavak” in Horváth Kornélia: *Tűhegyen. Verselemzések a későmodernség magyar lírája köréből*, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 1999. 127-153.
- Kulcsár Szabó Ernő**: „Mérték és hangzás. Az orfikus tárgyiasság Rilke kései lírájában”, in *Orpheus*, 1991. 23. sz., 152-169.
- Nemes Nagy Ágnes**: „A költői kép”, in Nemes Nagy Ágnes, *Az élők mértana I. Prózai írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004. 89-126.
- Nemes Nagy Ágnes**: „Állatok”, in *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 17.
- Nemes Nagy Ágnes**: „A macskák bátorsága”, in *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 124-125.
- Nemes Nagy Ágnes**: „A reményhez”, in *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 15-16.
- Nemes Nagy Ágnes**: „Az utca arányai”, in *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 122-124.
- Nemes Nagy Ágnes**: „Egy verseskötet előszava”, in Nemes Nagy Ágnes, *Az élők mértana II. Prózai írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004. 26-33.
- Nemes Nagy Ágnes**: „Leskelődni”, in Nemes Nagy Ágnes, *Az élők mértana I. Prózai írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004. 506-507.
- Nemes Nagy Ágnes**: „Múzeumi séta”, in *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 129-131.
- Nemes Nagy Ágnes**: „Például a Baktérítő. Sivatagi show”, in Nemes Nagy Ágnes, *Az élők mértana I. Prózai írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004. 539-542.
- Orbán Gyöngyi**: „Mit jelent haladékot kapni?”, in *Látó*, 2011. július, 81-94.
- Pound**, Ezra: „Reflection”, in *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968, 3-16. Magyarul: Ezra Pound, „Visszatekintés”, in *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla, Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 323-330.
- Rilke**, Rainer Maria: „Levelek egy ifjú költőhöz”, in Rainer Maria Rilke, Malte Laurdis Brigge feljegyzései és egyéb szépprózai írások, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2002. 232-263.
- Rilke**, Rainer Maria: „Nyolcadik elégia”, ford. Tandori Dezső, in Rainer Maria Rilke, *Duinói elégiaiak*, Budapest, Helikon Stúdió, 1988. 28-29.
- Rilke**, Rainer Maria: „Schwartz Katze”, in Rainer Maria Rilke, *Werke. Band I/2, Gedicht.Zyklen*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1980. 531.
- Visky András**: „Kő, fa, érc, ég”, in *Jelenkor*, 1992. január, 55-59.

EVERYMAN ÉS EVERYWOMAN  
AZ ANGOL *AKÁRKI* ÉS KÁRPÁTI PÉTER FELDOLGOZÁSA

*I. Bevezetés*

„Most jössz, mikor nem is sejtettelek!”  
*Akárki*, ford. Tellér Gyula<sup>1</sup>

„Azért legyetek készen ti is; mert amely  
órában nem gondoljátok, abban jó el az  
embernek Fia.”

Máté 24,44.

Dolgozatomban az angol *Akárki* kapcsolatát és párhuzamait vizsgálom Kárpáti Péter azonos című feldolgozásával, mely 1993-ban jelent meg először. Az *Everywoman* cím a Kárpáti-darab angol fordításából<sup>2</sup> és a középkori angol *Everyman* kettősségéből ered.

A moralitásjátékok korának vázlatos ismertetésével kezdem, ahol az emberek gyakran szembesültek a halállal, s így nem csoda, hogy meghatározóvá vált a korszak irodalmában. A korszak bemutatása után a moralitások kialakulásának vázlatos ismertetése következik, hogy hogyan alakult ki az ellentétes fogalmak vitájából az ember(iség) és halál konfliktusa. A következő pontban nagyon röviden felvázolom az *Akárki* eredete körüli vitát, a holland *Elckerlijc* és az angol *Everyman* egymáshoz való viszonyát, majd rátérek a dráma központi problematikájára: az ember-halál konfliktus témájára, az élet végességére és a számadás gondolatára, mely már az ókori művekben megjelent s az *Akárki* utáni irodalomnak is visszatérő eleme.

A téma felvezetése után következik az angol *Akárki* és Kárpáti azonos című drámájának összehasonlító elemzése, melyben a párhuzamok, újítások mellett kitérek Kárpáti változtatásaira az 1993-as és az 1999-ben megjelent szövegvariáns között. Az elemzés során azt is vizsgálom, hogyan viszonyul Kárpáti a középkori és az abból táplálkozó későbbi korok mulandósággal kapcsolatos művészetéhez, illetve helyenként az *Akárki*-hagyományból például Hofmannsthal feldolgozásához. Továbbá hogyan illeszkedik Kárpáti drámája az 1999-es *Világtevő* kötet drámái közé, és miként írja újra Kárpáti az *Akárki*-hagyomány eszközeit, és hogyan használja fel őket arra, hogy az *Akárki* alaptörténetét mai környezetbe ültesse át.

*II. A moralitásjátékok*

*II. 1. A kor jellemzése*

A keresztény vallás a halált vagy az igazi, boldog élet kapujának tekintette, s így szerencsés fordulatnak, vagy az eredendő bűn miatt való büntetésnek, a földi életet pedig siralomvölgynek. Idővel azonban már a XIII. századtól, az egyéniség előtérbe kerülésével a borzalom érzése lesz hangsúlyosabb a halállal kapcsolatban. A képzőművészetben és az irodalomban egyre

<sup>1</sup> „Akárki”, ford. Tellér Gyula, in *Akárki. Misztériumjátékok, miráculumok, moralitások*, vál. Szenczi Miklós, utószó Benedek András, Bp., Európa, 1984. 419.

Vö. „Everyman”, in *Everyman and Medieval Miracle Plays*, ed., introduction Arthur Clare Cawley, London – Melbourne, Dent, 1986., 210. („O Death, thou comest when I had thee least in mind!”)

Az angol szöveg idézése során a Cawley-féle kiadást használtam, aminek egyik korábbi kiadásából készült a magyar fordítás is.

Lásd *Akárki. Misztériumjátékok, miráculumok, moralitások*, vál. Szenczi Miklós, utószó Benedek András, Bp., Európa, 1984. 559.

<sup>2</sup> In *Four Hungarian Plays*, ed., introduction Upor, László, London, Nick Hern, 1996. Lásd

<http://www.amazon.co.uk/Hungarian-Plays-International-collection-Karpati/dp/1854592440>, elérés: 2013.09.15.

erőteljesebbé válik a test bomlásának ábrázolása. Sok költő megírja a halál diadalát, s a festők, szobrászok is sokszor ábrázolják a halált mint mindenkre lesújtó kérlelhetetlen, démoni erőt, mely eltörli az egyént. Ez az új haláltudat már inkább világi, mint vallásos színezetű.<sup>3</sup> Még magáról a haldoklás folyamatáról is születnek versek: ilyen az 1275 körüli angol *Al Too Late*,<sup>4</sup> de ezt örökíti még meg Villon az 1461-es *A nagy testamentum* című művében lévő *Panasz a mindeneket lebíró halálról* utolsó oktavájában.<sup>5</sup> A mi szempontunkból ez azért érdekes, mert itt már megjelenik annak a folyamatnak az ábrázolása, mely során az embert cserbenhagyja a teste, ahogy majd később Akárkit is magára hagyja minden és mindenki, s egyedül csak életében elkövetett jótetteire számíthat.

Gurevics szerint a középkori embert állandó rettegésben tartotta a halál gondolata, s félt attól, hogy a halál váratlanul éri. Aggódott, hogy nem tudja imádságokkal és jótettekkel megfelelően előkészíteni, s nem marad ideje gyónásra, bűnbánatra s a vétkei alóli feloldozásra.<sup>6</sup> Huizinga szerint a keresztény vallás, már régebben is gyakran emlegette a halál gondolatát, de ezek a kegyes traktátusok csak azokhoz jutottak el, akik már amúgy is elfordultak a világtól, azonban a XIII. századtól kezdve a kolduló szerzetesek prédikációiban a nép körében is elterjesztették a *memento mori* gondolatát, majd a XV. század végén a prédikátorokon kívül a népszerű fametszetet is felhasználták a terjesztéséhez.<sup>7</sup>

Huizinga három motívumot különít el a földi mulandóság ábrázolása kapcsán. Az első azzal foglalkozik, hová lettek egykor nagy alakok, ami az *Ubi sunt* hagyományához tartozik. A második a bomlásnak indult emberi szépség és test látványával foglalkozik, ami a *Memento mori* eszményéhez tartozik, s a harmadik pedig a *haláltánc*, amelyben a halál minden embert magával ragad a táncába rangra és korra való tekintet nélkül.<sup>8</sup>

## II. 2. A moralitásjátékok kialakulása

Dömötör Tekla és Székely György tanulmánya szerint a legtöbb vallásos és allegorikus moralitás az erények és a bűnök az ember lelkéért folyó harcát ábrázolja. Aurelius Prudentius 400 körül írta meg *Psychomachia* című művét, melyben az ember lelkében dúló küzdelmet írja le, mely a bűnök és erények, a pogány és keresztény eszmevilág között zajlik, amit az ellentétes jellemvonások megszemélyesítésével ábrázol. A küzdelem allegorikus képek sorozatában jelenik meg, s évszázadokon át meghatározza a belső lelki folyamatok, elvont gondolatok színpadi ábrázolását.<sup>9</sup> A mű hatására például Cassianus a bűnök elleni harcról beszélt, s azt javasolta, hogy vétezzük fel magunkat lelki fegyverekkel, hogy képesek legyünk ellenállni az ostromuknak, míg Nagy Szent Gergely részletesen leírta ezt a sereget, ahol a parancsnokok, tiszték és közkatonák szigorú

<sup>3</sup> Kulcsár Zsuzsanna: „Memento mori”, in Hahn István, Szabó Miklós, Kulcsár Zsuzsanna, *Világtörténet képekben. Az ókortól 1640-ig*, I, Bp., Gondolat, 1981. 471–472.

<sup>4</sup> „Al Too Late” in *Anthology in English Literature. A Selection of Text from the Early Middle Ages to the High Renaissance*, I, ed. Éva Bús, Rednik Zsuzsanna, Veszprém, Veszprém University, 2004. 47–48.

<sup>5</sup> François Villon: „Panasz a mindeneket lebíró halálról”, ford. Szabó Lőrinc, in Uő: *Összes versei*, szerk., jegyz. Szegi Pál, utószó Gyergyai Albert, Bp., Európa, 1963. 36.

A témával kapcsolatosan lásd még Chastellain *A halál viadala* című költeményének részletét: Johan Huizinga: „A halál víziója” in Uő: *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században*, ford. Szerb Antal, Dávid Gábor, Vas István, Tótfalusi István, utószó Klaniczay Gábor, jegyz. Vidrányi Katalin, Bp., Helikon, 1982. 115–116.

<sup>6</sup> Aron [Jakovlevics] Gurevics: „Élettörténet és halál”, in Uő: *Az individuum a középkorban*, ford. Vári Erzsébet, Bp., Atlantisz, 2003. 113.

<sup>7</sup> Huizinga: i. m. 109.

<sup>8</sup> Ua.; Gurevics: i. m. 113.

<sup>9</sup> Dömötör Tekla – Székely György: „A középkor vallásos színjátékai”, in *A színház világtörténete*, I, főszerk. Hont Ferenc, Bp., Gondolat, 1972. 118.

rendben állnak, készen arra, hogy részletesen kidolgozott háborús stratégiájuk által megindítsák támadásukat Krisztus katonája ellen.<sup>10</sup>

Dömötör és Székely fejezete azonban megemlíti, hogy az egyházi szertartások keretében a lectiók során elhangzó exemplumokban, a bibliai szövegekben szereplő példázatokban is megteremtette az allegorikus gondolkodásmód és ábrázolásmód lehetőségeit, hisz az „*Én vagyok a szőlőtő...*” típusú formuláktól kezdve a bonyolultabb fordulatokig mind alkalmas volt arra, hogy az embereket előkészítse egy kifinomultabb képértelmezésre.<sup>11</sup>

John Gassner szerint a moralitások különösen nagy népszerűsége tettek szert Angliában, s fontos szerepük volt a középkorból az Erzsébet-kori drámába való átmenetben.<sup>12</sup> John Watkins szerint ezek a drámák a kísértéshez (temptation), a bűnbeeséshez (fall) és újjászületéshez (regeneration) hasonló történeteket mondanak el. Szerinte általában, az olyan művekben, mint a *The Pride of Life* (Az élet hivalkodása), *The Castle of Perseverance* (Az állhatatosság kastélya), *Wisdom* (Bölcsesség), *Mankind* (Emberiség) és az *Akárki*, az angol társadalom konzervatív társadalomkritikája jelenik meg. A legfőbb bűnük a pénzéhség (avarice), nagyravágyás (ambition), mohóság (greed), a zsarolás, sanyargatás (extortion) és egyéb bűnök, melyeket a társadalmi felemelkedéshez társítanak.<sup>13</sup>

### **III. Az Akárki eredete és problémafelvetése**

#### **III. 1. Az Akárki eredete körüli vita**

Ebben az alfejezetben csak a mű eredete körüli vita főbb álláspontjait ismertetem, a teljességre törekvés, a külföldi szakirodalom csekély hozzáférhetősége miatt, nem áll módomban, illetve nem vinne közelebb a drámához.

John Watkins szerint az *Akárki* (*Everyman*) holland forrásának európai fogadtatástörténetében a holland Pieter van Diest *Elckerlijc* (1495 körül) című írását igazolta a történet proto-protestáns főszereplője. Egyes drámaírók előszeretettel alkalmazták néhány szerkezeti változtatással Akárki elhagyatottságát a lutheránus tanokra, miszerint az ember egyedül a hit által üdvözülhet. Ennek eredményeként jött létre Macropedius *Hecastus* (1539), Naogeorgus *Mercator* (1540), illetve Johannes Strickerius *De diidesche Schlömer* (1584) című műve.<sup>14</sup>

Pamela M. King szerint az angol szöveg a legelső nyomtatott drámák egyike volt, s néhány összefüggésben jobban kötődik a korai Tudor hagyományhoz, mint a késő középkorhoz. Ezt hosszas kritikai vita követte, de ma már általánosan elfogadott, hogy nem lehet teljes egészében angol anyanyelvi alkotás, hanem a holland *Elckerlijc* fordítása.<sup>15</sup> Németalföldön (the Low Countries) a szónokcéhekben, azaz a *Rederijckers Kamere*ekben intézményesült városi színjátszásnak töretlen hagyománya volt a XIV. századtól a XVIII. századig, s ezek a céhek drámaversenyekkel egybekötött ünnepségeket tartottak, valamint tagjaik által írt drámákat adtak ki. Az *Elckerlijc* is egy 1490-es években rendezett antwerpeni szónoki fesztiválra íródott.<sup>16</sup>

<sup>10</sup> Carla Casagrande – Silvana Vecchio: „A bűnök metaforái”, in Uő: *A hét főbűn. A bűnök középkori története*, ford. Falvay Dávid, Gecser Ottó, Bp., Európa, 2011. 275.

<sup>11</sup> Dömötör–Székely: i. m. 118.

<sup>12</sup> John Gassner: „The Morality Play”, in *Medieval and Tudor Drama*, ed., introduction, modernization Uő, New York, Bantam, 1971. 204.

<sup>13</sup> John Watkins: „The allegorical theatre: moralities, interludes and Protestant drama”, in *The Cambridge History of Medieval English Literature*, ed. David Wallace, Cambridge, Cambridge University, 1999. 767.

<sup>14</sup> Uo. 773.

<sup>15</sup> Pamela M. King: „Morality plays”, in *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, ed. Richard Beadle, Alan J. Fletcher, Cambridge, Cambridge University, 2008. 252.

King a jegyzeteiben még hivatkozik több ezzel kapcsolatos szakirodalomra: „E. R. Tigg: *’Is Elckerlijc prior to Everyman?*”, *JEGP* 4 .1939., 568-96.; Henry de Vocht: *Everyman, a Comparative Study of Texts and Sources* Louvain, C. Uystpruyst, 1947.; Jan Pritchard: *’On translating Elckerlijc, then and now’*, *Dutch Crossing* 2 1984. 38-48.”

Uo. 262.

<sup>16</sup> Uo. 252.



Az angol változat kismértékben eltér az eredetitől, de mindkét szöveg a *Devotio modernaként* ismert európai (continental) reformista vallásos aszketizmus áramlatának hatását mutatja. Az angol *Akárki* négy nyomtatott szövegben maradt fenn: ezek közül kettőt Pynson, kettőt pedig John Skott nyomtatott. Egyiken sem szerepel dátum, de a dráma angol változata nem származik a XVI. század első negyedénél régebből.<sup>17</sup>

Cawley szerint azonban eredetiség kérdésében azt is figyelembe kell venni, hogy a dráma a katolikus Európa műve, nem Anglia vagy Hollandia sajátja. Akárki haláltól való félelme egyetemes érzés, s az ő halál felett aratott lelki győzelme a keresztény hit és a katolikus tanok dicső kifejeződése.<sup>18</sup>

### III. 2. Az Akárki problémafelvetése

A problematika már az ókori görög irodalomban Euripidész *Alkésztisz* című drámájában is megjelenik, ahol a görög mitológia szerint Admétosznak meg kellett volna halnia, mivel az esküvője előtt nem áldozott Artemisznak, aki a lánykérésnél segítette őt. Apollón azonban közben járt érte az engesztelés során, s Artemisz még azt is megígérte Admétosznak, hogy nem kell meghalnia, ha lesz olyan családtagja, aki az iránta érzett szeretetből önként elvállalja helyette a halált, azonban ez a nap előbb jött el a vártnál.<sup>19</sup> A szülei nem vállalták (az apja azt mondja neki: „*Nemzettelek s neveltelek, hogy e ház ura / légy, ám helyetted halni épp nem tartozom*”),<sup>20</sup> de Alkésztisz vállalta a halált férje helyett, azonban ezzel felmerül az a kérdés is, hogy mennyire van értelme ilyen áron életben maradni, illetve mennyire etikus mást kérni arra, hogy haljon meg helyettünk.

Az *Akárki* esetén a főhős már nem válthatja ki a saját halálát máséval, hanem csak legfeljebb társként vihet magával valakit, aki hajlandó vele együtt vállalni a halált. A kérés etikussága itt is felmerül. Az angol szövegben a Barátság mondja ki: „*nincs oly embere a világnak, / kiért ez útnak nekivágjak, / ílyet nemző apám se várhat!*”,<sup>21</sup> míg Hofmannsthalnál a Sovány sógor: „*Ily módon senkit nem szokás / Unszoelni, legyen útítárs.*”<sup>22</sup> Érdekes párhuzam a két hagyomány között, hogy mindkettőben női szereplő vállalja ezt a feladatot: Euripidésznél Alkésztisz, az angol és a Hofmannsthal-féle Akárkiben a Jótett, illetve a Jótét.

Benedek András szerint a néző kénytelen azonosságot vállalni a címszereplővel (bár érdemes megjegyezni Pamela M. King kijelentését, miszerint a morálitásjátékoknál a főhős általában az összes embert ábrázolja, ahogy azt neve is jelzi (*Everyman* (*Akárki*) és *Mankind* (Emberiség)),<sup>23</sup> s fel kell ismernie, hogy a halálakor mindenki magára marad, s egyedül jótetteire számíthat.<sup>24</sup>

King megemlíti a halálra való felkészületlenség problémáját, mely Hamlet apjának halálánál is visszatér az angol drámairodalomban: „*Nem gyónva, kenve, nem áldozva meg, / Nem vetve számot, sőt számolni küldve / Minden hamisságimmal fejemen: / Irtóztató! irtóztató! Irtóztató!*”<sup>25</sup>

<sup>17</sup> Uo. 252–253.

Marion Jones részletesebben foglalkozik a szövegváltozatokkal.

Lásd Marion Jones: „Early moral plays and the earliest secular drama”, in A. C. Cawley, Marion Jones, Peter F. McDonald, David Mills: *The Revels History of Drama in English. Medieval Drama*, I, London – New York, Methuen, 1983. 217., 223–224.

<sup>18</sup> A. C. Cawley: „The Moral Play of Everyman”, in *Everyman and Medieval Miracle Plays*, 205.

<sup>19</sup> Robert Graves: „Alkésztisz”, in Uő: *A görög mítoszok*, ford. Szígyártó László, Bp., Európa, 1970. 354–356.

<sup>20</sup> Euripidész: „Alkésztisz”, ford. Devecseri Gábor, in *Euripidész összes drámái*, utószó Ritoók Zsigmond, Bp., Európa, 1984. 96.

<sup>21</sup> „Akárki”, 425.; Vö. „Everyman” 214.

<sup>22</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Akárki. Játék a gazdag ember haláláról*, ford. Kállay Miklós, Bp., Genius, [1924]. 86.

Vö. Uő: „Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes”, in Hugo von Hofmannsthal, *Dramen III. 1893–1927*, hrsg. Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1979. 52.

<sup>23</sup> King: i. m. 235.

<sup>24</sup> Benedek András: „Misztérium, mirákulum, morálitás – és a mai színjáték”, in *Akárki*, 540.

<sup>25</sup> William Shakespeare: „Hamlet, dán királyfi” ford. Arany János, in Uő: *Hamlet*, ford. Arany János, utószó Kéry László, Bp., Európa, 1981. 42.

King rávilágít arra, hogy az angol dráma cselekménye az élet útjának<sup>26</sup> végén kezdődik, s a főhős bűnbeesése a dráma cselekménye előtt történik, nem vetíti ki az egymás ellen küzdő erényeket és bűnöket, így nincs psychomachia,<sup>27</sup> hanem csak szabályosan halad az előre meghatározott vég felé, de az ítélet szintén nincs a drámában (csak utalás szintjén). Szerinte Akárki egyben az egész emberi faj és a színész mint egyén megszemélyesítése, s ez ábrázolja az egyes ember emberiséggel való eggyé válását, így az ítélet, hogy minden ember találkozik a halállal, egyesül benne az Utolsó Ítélet gondolatával.<sup>28</sup>

#### IV. Az angol Akárki és Kárpáti Péter feldolgozása

„Irgalmas Úr az égi trónon  
Essen meg szíved esengő szómon.  
E hosszú útra kísérőmnek  
Nincs más rendelve csak magad?”

Hofmannsthal: *Akárki*, ford. Kállay Miklós<sup>29</sup>

Kárpáti Péter *Akárki* című drámája a Színház folyóirat 1993/3-as számának dráamellékletében jelent meg először, mely a Katona József Színház moralitásjáték megrendelésére íródott.<sup>30</sup> A darabot 1993. február 18-án mutatták be először a Kamrában Zsámbéki Gábor rendezésében, Csákányi Eszter főszereplésével. Az előadás Stuttgartban és Hamburgban is vendégszerepelt.<sup>31</sup>

Az 1999-es *Világvevő* című gyűjteményben jelent meg a dráma kötet formában. Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád tanulmánya szerint ekkor, 1999 és 2000 között, a szokásosnál több drámakötet született: ekkor jelent meg Egressy Zoltán és Tasnádi István első, Garaczi László második és Kárpáti Péter harmadik drámakötete.<sup>32</sup> Kárpáti itt azonban teljesen átírta az *Akárki* zárójelenetét.<sup>33</sup> A jelenség nem szokatlan a szerző munkásságát tekintve, hisz a kötet címadó darabja már egy harmadik variáns,<sup>34</sup> illetve a *Fogohyszőkötés* korábbi változata *Szingapúr*,

---

Vö. (*Hamlet*, I. 5) King: i. m. 253.

„Unhousel'd, disappointed, unaneled; / No reckoning made, but sent to my account / With all my imperfections on my head. / O, horrible! O, horrible! most horrible!”

Az eredeti szöveg utolsó mondatában Hamlet még fokozza az előbb mondott fájdalmát, mert hozzáteszi, hogy: *a legszörnyűbb!*

<sup>26</sup> Az eredetiben zárandoklatának: „life's pilgrimage”.

<sup>27</sup> Ténylegesen nem jelenik meg az Akárki lelkéért küzdő negatív erő, de utalás szintjén előfordul az angol szövegben. Ahogy Akárki a Komaságnak részletezi helyzetét, azt mondja: „számot kell adnom szigorúan, / sőt egy hatalmas ellenségem is van, / ki útam állva rám les.” („I must give reckoning strait, / For I have a great enemy that hath me in wait, / Wich intendeth me for hinder.”), amivel kapcsolatosan az angol kiadás lábjegyzete megemlíti, hogy a *nagy ellenség* (great enemy) az *ördög*re (devil) céloz. „Akárki”, 428.; Vö. „Everyman”, 216.

A mű vége felé szintén előkerül, amikor a bűnbánata során Máriához könyörög: „Máriám, Istent javamra kérjed, / utam végére érvén így segélj meg; / s a gonosztól is óvj meg engem, / mert a Halál nyomomban jár szünetlen.” („O Mary, pray to the Maker of all thing, / Me for the help at my ending; / And save me from the power of my enemy, / For Death assaileth me strongly.”). Az eredetiben ugyanúgy *ellenség* (enemy) szerepel, melyhez a lábjegyzet ugyanazt fűzi hozzá. „Akárki”, 439.; Vö. „Everyman”, 224.

A vagyonának felosztását is ezzel indokolja. „Ezt a pokol-béli rém ellen teszem, / hogy a bajból, mit ő támaszt nekem, / most és örökre kimaradjak.” („This I do in despite of the fiend of hell, / To go quit out of his peril / Ever after and this day.”) Az angol kiadás lábjegyzete szerint azért teszi ezt, hogy kivonja magát az *ördög*, *démon* (fiend) hatalma alól. „Akárki”, 443.; Vö. „Everyman” 227.

<sup>28</sup> King: i. m. 253.

<sup>29</sup> Hofmannsthal: *Akárki*, 67.; Vö. Uő: „Jedermann”, 41–42.

<sup>30</sup> P. Müller Péter: „A drámanyelv folklorizálása. Kárpáti: *Világvevő*”, in *Jelenkor* 2001/6, 722.

<sup>31</sup> *A budapesti Katona József Színház honlapja*, <http://katonajozsefszinhaz.hu/a-katona/38724-karpati-peter-akarki>, elérés: 2013.08.27.

<sup>32</sup> Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád: „Teríték. Kortárs magyar dráma és színház”, in *Alföld* 2000/12, 85.

<sup>33</sup> Nádori Lília *szerkesztői jegyzete*, in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999. 353.

<sup>34</sup> Az előző két szöveg címe: *Az út végén a folyó* és *Méhdnek gyümölcse*.

Lásd P. Müller: i. m. 722.

végállomás, a *Halbatatlan háború* pedig *Az ismeretlen katona* címen jelent meg, amiről az 1992-es *Halbatatlan háború* kötet szerzői előszavából és a 1999-es kötet szerkesztői jegyzetéből vehetünk tudomást. P. Müller Péter kritikájában kiemeli, hogy Kárpáti az átírással törli a korábbi változatot, az ultima manus elve lép érvénybe nála, „a korábbi művet mint meghaladottat zárójelbe teszi.”<sup>35</sup>

Ha a kötet szövegeinek műfajmegjelöléseit nézzük, a szerzőtől nem tűnnek idegennek a középkori színház eszközei: a címadó *Világvevő* misztériumjáték, az *Országalma* vásári játék, és Radnóti Zsuzsa még ebbe a korszakba sorolja az 1999-es *Tótférít*<sup>36</sup> (ami majd a 2004-es *A kivándorló zsebkönyve* című gyűjteményben jelenik meg), amely ugyancsak misztériumjáték. Ha jobban szemügyre vesszük az 1999-es kötetben is szereplő *Halbatatlan háborút*, mutat némi rokonságot a moralitásjátékokkal, hisz itt is az ember belső küzdelmei vetítődnek ki, egy kórházban lévő katona belsejében dúló háború, ami a kezdetben tanúsított „passzív ellenállás tól” (nem vesz magához ételt) a katona háborús rémlátomásain keresztül egészen a világégésig fajul. A magányos egyénekben zajló események színrevitele és a rokon tendenciák miatt Radnóti Zsuzsa a *Halbatatlan háborút*, a *Világvevőt* és az *Akárki* drámákat trilógiaként tárgyalja.<sup>37</sup>

Kárpáti feldolgozása szakít az előtte lévő *Akárki*-feldolgozások hagyományával és *Akárki* alakját Emmával, az elvált, kamaszlányát egyedül nevelő nővel cseréli fel, ami nagyon merész újítás, hisz a korábbi feldolgozások közül Hofmannsthalnál szintén a társadalom felsőbb rétegéből került ki a címszereplő. A szerzőnél azonban, ahogy Barabás Judit is felhívja rá a figyelmet, hogy mintha „szociológiai »mélymerítésből«”<sup>38</sup> kerülnének ki a főszereplők. A *Fogolyszöketés* lecsúszott lázadó Borza Gáborja, a *Világvevő* kivert cigány származású Sipos Janija, az *Országalma* szintén cigány származású Csulánója és Jankója, az *Akárki* Emmája, illetve a *Tótférít* Szögén asszona, aki ugyanúgy elhagyatott, hisz részeges férje évtizedekkel ezelőtt beesett a kútba, gyerekük pedig nem született. Ezek a szereplők származásuk vagy környezetük miatt eleve hátránnyal vagy vesztes helyzetből indulnak.<sup>39</sup> Ez, ahogy az *Országalma* és a *Tótférít* kapcsán is adódik, a népmesék alaphelyzetéhez köthető, azonban ez az *Akárki* esetén pont az ellentétét váltja ki az eddigi hatásmechanizmusnak, ugyanis Emma már kezdettől fogva képes arra, hogy valamilyen részvétet, sajnálatot váltson ki a befogadóból, míg a korábbi feldolgozások visszataszító gazdag ember sztereotípiái esetén ez elképzelhetetlen volt a mű kezdeti szakaszában. Emma szinte már a dráma elején olyan elhagyott, mint amilyen *Akárki* a halálhírének kinyilvánítása után.

A lecsúszott vagy alsóbb társadalmi rétegek kapcsán említésre méltó Kárpáti nyelvezete, melynek kapcsán P. Müller Péter David Mamet hetvenes években írt darabjait említi (*Nemi perverz*ió Chicagóban, *Amerikai bölény*, *Élet a színházban*, *Edmond*, *Glengarry Glenn Ross*), amiért az amerikai színházi sajtó rendkívül dicsérte a szerzőt, hogy ilyen pontosan ismeri és rögzíti az amerikai szubkultúrák nyelvét, míg néhány nyelvész meg nem állapította, hogy sehol sem beszélnek úgy, ahogy Mamet-drámákban. Kárpátira is illik szerinte, amit Mametre mondtak, hogy „a nyelv drámaírója”, hisz teremtője és megújítója a színpadi nyelvnek. Ahogy Mametnél keveredik a feketék, spanyolok, olaszok, zsidók, polák és egyéb népcsoportok nyelve, úgy keveredik Kárpátinál a szlovák, a roma, a hunglish, a médiumok nyelve a különféle táj- és rétegnyelvekkel. Rá is érvényes azonban a mamet-i paradoxon, Kárpáti szerinte a beszélt nyelvben meglévő drámai potenciálra épít, s az eredmény nála ugyanúgy a köznyelvi hitelesség látszatát kelti, azonban Mametnél mindig a nagyvárosi folklór jelenik meg, s a nyelvi rétegek a szinkrón kommunikációs rendszer részei, Kárpátinál viszont az egész Kárpát-medencei nyelvvilág megelevenedik, olykor pedig a nyelv történeti rétegei is jelen vannak.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Ua.

<sup>36</sup> Radnóti Zsuzsa: „Szelíd író lázadó dramaturgiával. Kárpáti Péter: *Világvevő*”, in *Holmi* 2000/1, 90.

Ő még a folyóiratbeli példányról beszél: *Hajónapló* 1999/3.

<sup>37</sup> Uo. 86.

<sup>38</sup> Barabás Judit: „Mese, játék, misztérium. Kárpáti Péter: *Világvevő*”, in *Alföld* 2001/1, 106.

<sup>39</sup> Ua.

<sup>40</sup> P. Müller: i. m. 718–719.

Az *Akárki* esetén P. Müller Péter szerint minimum két nyelvi réteg találkozik: a hétköznapi nagyvárosi leromlott, rosszul artikulált nyelve és a középkori moralitás nyelve.<sup>41</sup> Ezek közt a távolságot jól mutatja az is, hogy míg a hétköznapi nyelv mondatai prózában íródtak, addig a moralitásból vett vendégszövegeknél a szerző meghagyta az eredeti verses formát, holott a kötet első drámája, a *Fogollyszöktetés* esetén nem hagyta meg a Faludy-Villon *A haláltánc-ballada* idézése és a József Attila-vers során.<sup>42</sup> Az *Akárki*-idézeteket azonban időnként átdolgozva, aktualizálva illesztette be a drámába, így például Emma a Csontvázat nem ezer fonttal, hanem ezer forinttal akarja megvesztegetni. Ezen kívül helyenként még a liturgikus nyelv is megjelenik, hisz Emma Péternél azt mondja: „Az én vétkem. Az én igen nagy vétkem...”,<sup>43</sup> illetve mielőtt jönne a metrószerelvény, azt mondja: „Uram, irgalmazz nekem!”<sup>44</sup> Ilyen szempontból az *Akárki* előtti drámaiban is felfedezhetünk hasonlóságot, hisz a *Fogollyszöktetés* Asztalos a első felvonás második jelenetének végén elmond szaggatottan egy többnyire pontos *Miatyánkot*,<sup>45</sup> a *Világtevő* korábbi *Méhednek gyümölcse* címe pedig az *Üdvözlégyre* utalt. P. Müller Péter hívta fel a figyelmet a *Fogollyszöktetés* esetén arra, hogy nyelvi és irodalmi anyag egy másik médiummal kerül szembe, ebben az esetben a tévé, a *Kék fény*, a német film, a kocsmában és börtönben bekapcsolt készülék által jön létre kapcsolat a szereplőkkel, viszonyba kerül a közöttük zajló kommunikációval.<sup>46</sup> A *Világtevő* Janija a rádióon keresztül találkozik Annamari koncertjével, hasonló közvetítő szerepet töltenek be Kárpáti feldolgozásában is az *Akárki*-intertextek. Érdemes ugyanakkor megemlíteni, hogy a középkori angol szöveg is tartalmaz bibliai idézeteket, főként az újszövetségi írásközül, amiket a Cawley-féle angol kiadás (melynek alapján készült a magyar fordítás) pontosan közöl a lábjegyzetben (ez azonban a magyar kiadásból hiányzik), továbbá Hofmannsthal szinte szó szerint idézi a Halál megjelenésekor az angol szöveget.<sup>47</sup>

A vendégszövegeket tekintve azonban Kárpátinál az angol moralitáson kívül Lewis Carroll *Alice Tükkörországban* című művéből a Dingidungiról szóló dalt vagy Weöres Sándor *Az éjszaka csodáinak* cégérét illeszti be, de más magyar- és világirodalmi alkotásból is parafrázál elemeket. Erre a technikára a legjobb példa az *Országalma*: ahogy Csulánó mindenféle holmit összelopkod, úgy az elbeszélő Jakab is többféle meséből gyúrja össze a saját történetét, ahogy a posztmodern szerző (jelen esetben Kárpáti Péter) szintén összeollóz idézeteket másoktól, miként jelzi is a darab rövid előszavában: „A Csenki Sándor gyűjtötte püspökladányi cigány népmesékből loptam ötletet meg ihletet.”<sup>48</sup>

A nyelv terén érdemes még megemlíteni a nyelvi üresjáratokon alapuló játékokat, amikor a szólások szó szerinti jelentése érvényesül, s ezek inkább a komédia vagy tragikomédia felé viszik a darabot. Gyakran fordulnak elő a műben halállal vagy Istennel kapcsolatos mondatszerkezetek, ilyen például, amikor az Úr/Csontváz a Hölggyel alkudozik az ingatlan ügyében, miután a Hölggy kijelentette: „Nem alkuszok”, azt mondja: „Én sem.”,<sup>49</sup> ami a „Halál nem alkuszik.” szólást idézi,

<sup>41</sup> Uo. 722–723.

<sup>42</sup> Lásd Kárpáti Péter: „Fogollyszöktetés. Hajsza három felvonásban”, in Kárpáti: i. m. 17–18.

<sup>43</sup> Kárpáti Péter: „Akárki”, in Kárpáti: i. m. 273.

<sup>44</sup> Uo. 292.

<sup>45</sup> Lásd Uő: „Fogollyszöktetés”, 16.

<sup>46</sup> P. Müller: i. m. 721.

<sup>47</sup> „Akárki! ej, de víg a kedved, / Még Alkotód is elfelejtet.” (Hofmannsthal) – „Akárki, hé megállj! Hova a csudába / még ily vígan? Felejtet alkotód?” (*Akárki*)

Vö. „Ei Jedermann! ist so fröhlich dein Mut? / Hast deinen Schöpfer ganz vergessen?” – „Everyman, stand still! Whither art thou going / Thus gaily? Hast thou thy Maker forgot?”

Hofmannsthal: *Akárki*, 64.; Uő: „Jedermann”: 40.

„Akárki”, 418.; „Everyman”, 209.

Hofmannsthal ugyan erősebben fogalmaz, mint az angol szöveg, ugyanis nála *teljesen elfelejteni* (ganz vergessen) szerepel.

<sup>48</sup> Kárpáti Péter: „Országalma. Vásári játék”, in Kárpáti: i. m. 296.

A témához lásd még Radnóti Zsuzsa kritikájához írt közbevetését: Radnóti Zsuzsa: „Kárpáti Péter. Szelíd író lázadó dramaturgiával”, in Uő: *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*, Bp., Palatinus, 2003. 319–320.

<sup>49</sup> Kárpáti: „Akárki”, 240.

majd Vera mikor Tóth Gyula a problémájáról kérdezi, azzal válaszol: „Kár belém a szó. Mindegy. Temessük el. Slussz.”,<sup>50</sup> az 1999-es szövegváltozat végén pedig, amikor az Orvos kérdezi Emmát, hogy mióta nincs vérzése, azt mondja, hogy: „Fél éve vagy már egy éve? Tudja a halál!”<sup>51</sup> mire megjelenik a Csontváz és megmondja a pontos időtartamot. Mari pedig az áruházban azzal küldi el az egyik reklamáló kuncsaftot, hogy „Tőlem mehet az Úristenhez is!”<sup>52</sup> Hasonló nyelvi lelemények találhatók az *Országalmában*, ahol az ördögre és Pokolra vonatkozó szókapcsolatok fordulnak elő nagy gyakorisággal, s például mikor Jankó elől a kocsmában hirtelen eltűnik a Pincér/Ördög, azt kérdi: „Hé, kocsmáros! Hol a pokolba bujkál?”<sup>53</sup> Ezek megoldások felidézik Bulgakov *A Mester és Margaritáját*, ahol az ördög szót tartalmazó nyelvi szerkezetek szó szerint értelmeződnek, s a nyelv kijátszhatatlanná válik, de az *Akárkiben* lévő *Alice Tükeörországban*-idézet kapcsán felidézhetők Lewis Carroll Alice-könyvei, ahol megelevenednek a nyelvi képek.

A középkori vallásos moralitást egy mai materialista, nagyvárosi környezetbe helyezte át Kárpáti, s ahogy már a nyelvnél volt róla szó, a művön végigvonul a két világ kettőssége. Ahogy P. Müller Péter mondja, míg az angol szöveg csak allegorikus alakokkal való viszonyában mutatja be, addig Kárpáti nagyvárosi lét elidegenedett, de mégis meglevő családi, munkahelyi és társadalmi kapcsolatainak tükrében jeleníti meg,<sup>54</sup> igaz, már Hofmannsthalnál is volt kísérlet erre az alkalmazottaival, barátaival, rokonaival, édesanyjával és szerelmével való kapcsolata terén. Kiemeli, hogy Kárpáti a transzcendenciát az ideológia nélküli, profán világban próbálja megláttatni.<sup>55</sup> Az allegorikus szereplők így mai nagyvárosi alakokká válnak: a Tudósból Orvos lesz, a Jótett hajléktalan Öregasszonnyá, a korbácsos Gyónás gumibotos Rendőrré módosul. Ugyanez megy végbe a helyszínek során is: a sírgödörből metrómegálló lett, a gyóntató fülkéből tükrös próbafülke. Ezek mellett pedig visszaköszön a középkor mulandósággal kapcsolatos művészete: a haláltánc csábító csontváz alakja nyújtja karjait Emma felé, mielőtt a metrószerelvénnyel elvetné magát (ami a haláltáncok modernizálását illeti, érdemes megemlíteni Alfred Kubin *Ein neuer Totentanz* című 1947-es sorozatát, melyben (nem először és egyedülként) XX. századi környezetbe ülteti át a műfajt,<sup>56</sup> így található rajta súlyemelő, akrobata, lepkevadász, biciklis baleset), a halál diadala festmények ábrázolása, ahogy a Csontváz elterpeszkedik a hivatalban, vagy amikor Emma Ibi néni haláláról beszélget Marival, az ubi sunt múlton kesergő hangja elevenedik fel. A képiség fontos a szerzőnél, hisz a mű során többször megakasztja a művet a közbeékelte az Ádám és Éva ábrázolásokkal, melyeket Emma és Tóth Gyula alkot kálváriájuk során, ami felidézi a haláltáncmetszeteket, hisz ifj. Hans Holbein is Ádám és Éva megteremtésével és kiűzetésével kezdi metszetsorozatát, de Emma anyja is a lánya rendetlen szobájáról azt mondja, hogy: „Minden úgy van ott, mint a múzeumban: »Tájkép leányszobában, lányaságom utolsó reggelén«”.<sup>57</sup> Továbbá a metróban játszódozó rész az alvilágjárások és a középkori látomásos pokoljárások irodalmát eleveníti fel.

P. Müller Péter kiemeli, hogy a szereplők közül csak a Csontváz egyedül, aki képes megőrizni az allegorikus szerepét, illetve a középkori mű végéről származó allegorikus alakok (Szépség, Erő, Józanság) az eredeti szerepükben jelennek meg (Lány a csecsemővel, Tüdőbajos fiú, Részeg férfi),<sup>58</sup> ugyanakkor komikus hatást keltenek azzal, hogy pont az ellentétüket kellene

<sup>50</sup> Uo. 283.

<sup>51</sup> Uo. 292.

<sup>52</sup> Uo. 269.

<sup>53</sup> Kárpáti: „Országalma”, 341.

<sup>54</sup> P. Müller: i. m. 723.

<sup>55</sup> Ua.

<sup>56</sup> A XX. századi haláltáncokról lásd még Marcia Collins tanulmányát:

Marcia Collins: „The Dance of Death”, in Uő: *The Dance of Death in Book Illustration. Catalog to an Exhibition of the Collection in the Ellis Library of the University of Missouri-Columbia*, Columbia, Ellis Library – University of Missouri, 1978. 49–51.

<sup>57</sup> Kárpáti: „Akárki”, 255.

<sup>58</sup> P. Müller: i. m. 723.

jelenteniük (Szépség és Szerelem, Erő, Józanság). Ha megnézzük a Csontváz megjelenéséig előforduló szereplőket, akkor a párbeszédok rövidített szereplőjelölései közt van Neni, Bácsi, Lány, Fiú, Férfi, Hölgy, Úr, azaz Emmával az életkort nézve szinte az egész társadalom színre kerül, ami viszont a haláltáncokat idézi, ahol nemre, korra, rangra (itt inkább foglalkozásra) való tekintet nélkül ragadja el az embereket a Halál, de a világszínház darabokhoz is lehet kapcsolni.

Az angol szöveg és Hofmannsthal feldolgozása egy történeten kívüli játékmondóval indul, aki meghatározza a mű fő mondanivalóját, a műfaját („By figure a moral play”),<sup>59</sup> ez azonban Kárpátnál a „Moralitásjáték”<sup>60</sup> alcímre redukálódott. Továbbá a játékmondó közli a darab címét, ami az angol szövegben: „The Summoning of Everyman”,<sup>61</sup> amit a magyar fordítás „Akárki hívátása”-ként közöl.<sup>62</sup> Ez azért érdekes, hogy a *summon* szó jogi nyelvhasználatban *beidézés*t jelent,<sup>63</sup> ugyanúgy ahogy Hofmannsthal esetén a „Vorladung Jedermanns”,<sup>64</sup> ami a vallás jogi terminusokra épülő kifejezéseit is (pl.: Utolsó Ítélet, megváltás),<sup>65</sup> továbbá Ésaías is mond olyat az Ószövetségben, hogy: „Előáll a perelni az Úr, és itt áll ítélni népeket.”<sup>66</sup> A vallás jogi terminusaiban rejlő lehetőségét Kafka *A per* című regényében felhasználta arra, hogy az Akárki alaphelyzetéhez hasonló történetet mondjon el jogi környezetbe ágyazva.<sup>67</sup> Kárpáti a jogi környezetben már illeszkedik a hagyományhoz, hisz Emma egy lakásközvetítő hivatalban dolgozik, de miután a Csontváz elfoglalja Emma helyét az íróasztalnál, azt mondja: „Kérem a következőt!”,<sup>68</sup> amivel a középkori halál diadala festményeket idézi. Továbbá az elszámolás eszközei is ehhez a környezethez tartoznak, a számlakönyv (book of count), számadás (reckoning – Rechnung), és az felfogás, hogy az életben „minden kölcsön csupán”<sup>69</sup> (ami a világszínházban adott az embereknek adott szerep felé is nyit). Ugyanez Kárpátnál is jelen van Emma lakásközvetítői füzeteivel (amik a darab végén lévő a számadásnak felelnek meg), a számlával Vera esetén, a mosógép garancialevele és Marinál az áruházban a vevők blokkjával.

<sup>59</sup> A magyar fordításban csak annyi szerepel, hogy „e játék örve alatt”, bár a prolókus előtt lévő prózai bevezetőben már említette: „a moralitás örve alatt” (Vö. „in manner of a moral play”).

„Everyman”, 207.; Vö. „Akárki”, 415.

Hofmannsthal feldolgozásában: „als ein geistliches Spiel bewandt”, ami egyházi, liturgikus drámát jelöl. A magyar fordítás „szent játék”-nak nevezi, amivel nem utal műfajra.

Hofmannsthal: „Jedermann”, 11.; Vö. Uő: *Akárki*, 7.

<sup>60</sup> Kárpáti: „Akárki”, 227.

<sup>61</sup> „Everyman”, 207.

<sup>62</sup> „Akárki”, 415.

<sup>63</sup> *Angol-magyar nagyszótár*, főszerk. Országh László, Magay Tamás, Bp., Akadémiai, 2003 (Klasszikus Nagyszótárak). (Továbbiakban OMNSz.)

<sup>64</sup> Hofmannsthal: „Jedermann”, 11.

A *Vorladung* szó ugyanúgy használatos jogi környezetben is.

*Német-magyar nagyszótár*, főszerk. Halász Előd, Földes Csaba, Uzonyi Pál, Bp., Akadémiai, 1998. (Továbbiakban *Német-magyar nagyszótár*.)

A magyar fordítás ezen a helyen eléggé eltér az eredetitől: „Akárki bűnhődése”. Uő: *Akárki*, 7.

<sup>65</sup> A pénzen megváltani latinul *redimo*, ugyanígy a pénzen megváltás *redemptio*, a pénzen megváltó *redemptor*, a világ megváltója pedig *mundi redemptor*. Angolul a *redeem* (megvált) – *redemption* (megváltás) – *redeemer* (megváltó), németül pedig *erlösen* – (e) *Erlösung* – (r) *Erlöser*.

*Magyar-latin szótár*, szerk. Györkösy Alajos, Bp., Akadémiai, 1960.

OMNSz.

*Magyar-német nagyszótár*, főszerk. Halász Előd, Földes Csaba, Uzonyi Pál, Bp., Akadémiai, 1998.

<sup>66</sup> És a. 3,14.

<sup>67</sup> Lásd Fried István párhuzamát Hofmannsthal *Akárkije* és Kafka *A per* című regénye között.

Fried István: „Prága (Kafka, Hašek) és Bécs (Hofmannsthal)”, in *Világirodalom*, főszerk. Pál József, Bp., Akadémiai, 2008. 757–758.

<sup>68</sup> Kárpáti: „Akárki”, 244.

<sup>69</sup> „Akárki”, 421.; Vö. „Everyman”, 211.

Hofmannsthalnál: „Itt mindent csak kölcsönbe kaptál”.

Hofmannsthal: „Akárki”, 67.; Vö. Uő: „Jedermann”, 42.

A darab a nézőket is bevonja a cselekménybe, ahogy King felhívta a figyelmet az angol szöveg Hírvivő általi proológusában arra, hogy abból a feltételezésből indul ki, hogy a hallgatóság soraiban mindenki bűnös, így figyelnie kell az előadásra:<sup>70</sup> „Csudás e játék és nemes, / szándoka mindenképp érdemes / s jó ha bennünk ragad.”<sup>71</sup> Ugyanez Hofmannsthal színdarabjának Max Reinhardt rendezésében történő előadásában is megtörtént Salzburgban: a színjáték túlterjed a dóm előtti egyszerű dobogón, s a színészek a környező terekről érkeztek, a Sátán (Teufel) a középkori hagyományokhoz híven a közönség soraiból bújt elő, a Halál a süllyesztőből emelkedett ki, a Hit a dómból lépett színre, a katedrálisból pedig orgonaszó és kórusének zendült fel, Akárkit a tér fölé magasodó erődből rejtélyes hangok szólították, s halálakor megkondultak a város harangjai, ahogy Kékesi Kun Árpád tanulmánya mondja: „jóformán egész Salzburg a játék részese lett.”<sup>72</sup> Simhandl szerint Reinhardt nagyon törekedett arra, hogy a helyszín hangulatát színházi hatásokra használja fel, hogy a barokk elképzelésnek megfelelően összemossa a valóság és látszat határait.<sup>73</sup> Kárpáti feldolgozásában, ha nem is egész Budapest részese az előadásnak, de a darab rendezői utasítása szerint a lakásközzvetítés során a közönség soraiból kéredzkednek ki a szólított szereplők (igaz, a 1993-ban készült tévéjátékban az utcáról hívták be őket).

Az angol szöveg és Hofmannsthal feldolgozása Isten monológiával indít a prologus után, azonban Kárpátnál ezt problematikus megoldás lett volna átvenni, továbbá a mai materialista környezet sem engedi. A szereplőknél már a Mennysors és Pokol, de még a halál utáni lét is megkérdőjeleződik, aminek Tódor az egyik szószólója: „szépen betesznek a föld alá, aztán kész, slussz-pássz!”<sup>74</sup> de már Strindberg *Haláltánc*-ában is felmerült ez a kérdés a Kapitány és Kurt párbeszédében, amikor a Kapitány azt mondja: „Gyerekség! Csak nem hiszel a pokolban?”<sup>75</sup> Bizonyos mértékben azonban Kárpátnál is jelen van a monológ a Csontváz előtti részben lévő szereplők viselkedésében, akik „lelki szemükre mind vakok”, nem tisztelik és félik az Istent („Uruk: nem uralnak [nem ismernek el]; / [...] ítéletét nem félik jogaromnak.”), önzőek („Kinek-kinek önnön öröme fontos”), ezért indul meg a számonkérés („Világi kincssel mind oly telhetetlen, / hogy muszáj immár igazságot tennem / mindenkin, minden vakmerőn.”).<sup>76</sup> Az Úr jelenik meg Kárpátnál is, de mint egy álruhás igazságosztó, ahogy Mátyás király alakja az *Országalmában*. Lényeges különbség, hogy Kárpátnál nem csak Emma maradt magára, hanem a Hölgy, a Lány, majd később gyermeke, és a hajléktalanok is.

Kárpátnál a cselekmény már két szálon fut, a központi alak ugyan Emma, de a háttérben jelen van Tóth Gyula is, így a történet Ádám és Éva, Everyman és Everywoman vonalán zajlik. Mindkettőjüknek valamilyen gyomor táján kialakult betegsége van, s az 1993-as változatban mind a ketten meghalnak. Sándor L. István kiemeli, hogy „Senki sem vesz tudomást igazán a másiktól, pedig lényegében mindenki ugyanazt a sorsot éli.”<sup>77</sup> A darabban többször is belebotlanak egymásba, rá is csodálkoznak erre, de sosem alakul ki közöttük mélyebb viszony. Tóth Gyulában összefonódik az egész emberiség alakja (s általános neve miatt szintén lehetne *akárki*, ahogy a későbbi *Tótféri* címadó hőse):<sup>78</sup> ahogy mozgolódik a röntgengépben, Emma a benne lévő magzathoz hasonlítja,<sup>79</sup> de később a volt férje fiához, Zolikához, mint idősebb kori mását,<sup>80</sup> Vera

<sup>70</sup> King: i. m. 253.

<sup>71</sup> „Akárki”, 415.

<sup>72</sup> Kékesi Kun Árpád: „Max Reinhardt és a látvány impresszionizmusa”, in Uő: *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007. 135–136.

Staud Géza: „Ötezrek színháza”, in Uő: *Max Reinhardt*, Bp., Gondolat, 1977. 151.

<sup>73</sup> Peter Simhandl: „Max Reinhardt színháza”, in Uő: *Színház-történet*, ford. Szántó Judit, Bp., Helikon, 1998. 248.

<sup>74</sup> Kárpáti: „Akárki”, 261.

<sup>75</sup> August Strindberg: „Haláltánc”, ford. Déry Tibor, in Uő: *Drámák*, vál., szerk. Osztoivits Levente, utószó, jegyz. Kúnos László, Bp., Európa, 1984. 359.

<sup>76</sup> „Akárki”, 416–417., Vö. „Everyman”, 207–208.

Vö. Hofmannsthal: *Akárki*, 8–9., Vö. Uő: „Jedermann”, 11–12.

<sup>77</sup> Sándor L. István: „A moralitás realitása (Kárpáti Péter: Akárki)”, in *Színház* 1993/5, 30.

<sup>78</sup> P. Müller Péter szerint Kárpátnál az Emma név az ember szóból tűnik fel.

P. Müller: i. m. 723.

<sup>79</sup> Kárpáti: „Akárki”, 248.

pedig Zolikat hasonlítja hozzá, mint gyerekkori megfelelőjét,<sup>81</sup> illetve az orvosi rendelőben játszódó jelenet végén is a röntgengépből az ő „ezeréves, kusza tekintete” pillant ki.<sup>82</sup> A tükrözéses technika Hofmannsthalnál sem idegen, hisz nála az Adósjobbágy<sup>83</sup> kerül Akárkival hasonló helyzetbe, igaz, ő földi körülmények között, amiért nem tud elszámolni a rábízott pénzzel (ugyanúgy ahogy Akárki sem fog tudni elszámolni az égi szférával szemben), s így Akárki még ítélő szerepbe is kerül.

A Csontváz megjelenésekor Emma hátralép az asztaltól és összegörnyedve szorítja a gyomrát, ami a transzcendentális megjelenését kétségbe vonja, betegsége miatt látomásként is értelmezhető. A Halál alakját Kárpáti a Csontvázal helyettesíti, ami sem az angol szövegből, sem Hofmannsthal feldolgozásából nem következik. Ezt a problémát Marion Jones is felvetette az angol *Akárki* kapcsán, ugyanis Akárki nem ismeri fel a Halált, aki olyan higgadt és fenséges, hogy emiatt lekezelően fogadja, pedig a John Skot-féle kiadás metszete<sup>84</sup> a haláltáncokból ismert féregrágtá holttestet ábrázolja, amint egy koporsófedelelet tart egy nyitott sírnál, ami Jones szerint inkább a francia hagyományból származik, mint a műből.<sup>85</sup> Szerinte a megnyilatkozás előtt valami köpenyes, csuklyás álruhába öltözött Halál alaknak, akitől csak azután retteg, miután felfedte magát,<sup>86</sup> ahogy Kárpátinál is.

A Csontvázat illetően azonban érdemes megjegyezni, hogy a tragikus mellett némi komikus vonás is keveredik hozzá, amire eddig sem az angol szövegben, sem Hofmannsthalnál nem volt példa (bár Hofmannsthal a Sátán alakjában épít erre a középkori színházban meglévő kettősségre). Kárpáti nyelvi leleményeiről már volt szó, de mielőtt az Úr/Csontváz felfedné kilétét, az Orvos kérdésére azt válaszolta, hogy szegről-végről ő is egészségügyis. A haláltáncszövegek és haláltáncmetszetek terén szintén tapasztalhatunk hasonló komikus vonásokat, hogy a csontvázalakhoz nagyon komor fekete humor kapcsolódik, például Holbein metszetein egy mit sem sejtő öregurat vezet bele a sírgödörbe, de Madách londoni színjének rövid haláltáncverseiben is lappang valami mély fekete humor. Ugyanakkor a csupasz koponya miatt kilátzó fogsor azt a látszatot kelti, mintha vigyorgna, s a metszetek között többször előfordul, hogy cirkuszi környezetben ábrázolják (Schellenberg: *Freund Heins Erscheinungen*, Otto Seitz: *Ein neuer Todtentanz*)<sup>87</sup> mint durva tréfáit űző bohócot.

Nagy különbség Akárkival szemben, hogy Emma már számított a Halál jöttére, ahogy az elferdített Akárki-idézetben mondja: „Most jössz... hiszen sejtettelek.”<sup>88</sup> amivel felidézi a haláltáncok szintén alsóbb rétegehez tartozó paraszt alakját, aki nem siránkozik, mikor rá kerül a sor.<sup>89</sup> Igaz, a vesztegetéssel ő is megpróbálkozik, alkudozik, ahogy a Lány licitált a Részeg férfival, hogy a gyermekének is legyen szállása éjszakára.

---

<sup>80</sup> Uo. 272.

<sup>81</sup> Uo. 283.

<sup>82</sup> Uo. 250.

<sup>83</sup> Az eredetiben Schuldnecht néven szerepel, ami kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a *Schuld* szónak az adósság mellett bűn jelentése is van. (Lásd *Német-magyar nagyszótár*.)

Vö. a helyzetet a Máté evangéliumában lévő gonosz szolgával, aki nem fogadja illőn váratlanul megérkező gazdáját: Mát. 24,42–51.

<sup>84</sup> A metszet elérhető az interneten: <http://www.luminarium.org/renascence-editions/everyman.html>, elérés: 2013.09.05.

A magyar kiadás halálábrázolása is hasonló, hisz az illusztráció egy kereskedőt ábrázoló haláltánc-metszet.

Vö. „Akárki”, 413. (A kép forrásához lásd *Akárki*, 564.)

<sup>85</sup> Jones: i. m. 223.

<sup>86</sup> Uo. 285.

<sup>87</sup> Lásd Kozáky István: *A haláltáncok története III. A mai haláltánc*, Bp., Magyar Történeti Múzeum, 1941. XXVI, XLIX.

Az első elérhető az interneten: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/august-musaeus/schellenberg-und-musaeus-freund-heins-erscheinungen-in-holbeins-manier/equilibrist.html>, elérés: 2013.09.15.

<sup>88</sup> Kárpáti: „Akárki”, 242.

Vö. „Akárki”, 419. („Most jössz, mikor nem is sejtettelek!”)

<sup>89</sup> Lásd a Faludy-Villon haláltáncában: „A vén Paraszt már tudta s várta / alkonytájt kinn az udvaron: / »Görnyedt testünknek nincsen ára, / s úgy halunk meg, mint barom. / Kaszás testvér! Sovány a földünk! / könyörgöm: egyet tégy nekem: / ha elviszel, szórd szét trágyának / testemet kinn a réteken!»”



Miután az Orvos elvezeti Emmát a színpadról, kezdetét veszi a kivizsgálás, ami vallási-jogi kontextusban értelmezhető megítéltetésnek is, ahogy a *Halhatatlan háború*ban, miután a kórházban meghalt az Öreg, az üres ágyánál, mikor a hozzátartozója kérdezi, hogy elvitték-e kivizsgálásra, Gyula azt feleli: „Oda. »Kivizsgálani.«”<sup>90</sup> Ugyanez a kettősség az *Akárkijében* szintén jelen van: már a Csontváz „Kérem a következőt.”<sup>91</sup> felszólításában ott lappang az orvosi, jogi környezet, illetve a Halál diadala ábrázolások, vagy ahogy az adatfelvétel során Emma a neve helyett Akárkit mond, és amikor az előző páciens röntgenvizsgálata során benyit, azt mondja az Orvosnak: „Belenéz ennek a szerencsétlennek a hasába – oda, ahova csak az Isten láthat be – és maga!”<sup>92</sup> Ezzel felidézi a röntgengép és a gyóntatófülke közti párhuzamot, továbbá ez a szövegrész emlékeztet az angol szövegben szereplő hosszabb dicséretre, amit a Tudás és az Öt érzék mond a papok hivatalának felsőbbbségéről,<sup>93</sup> miszerint: „mindennél hatalmasabb a pap: / a Szent Írást ő tanítja, / égbe juttat, a bűntől szabadítva; / az Úrtól nagyobb hatalmat kapott, / mint a mennybéli angyalok.”<sup>94</sup> Az Orvos alakja elsőre új fejleménynek tűnik, de már az angol szöveg végén is volt egy Doctor nevű szereplő,<sup>95</sup> aki a teológus doktor szerepét betöltve összefoglalja a mű tanulságát (a magyar fordításban Bölcsként szerepel).<sup>96</sup>

Hogy pontosan mi a baja Emmának, nem lehet egyértelműen tudni, hisz ahogy Mészáros Tamás mondta: nem ismerjük a pontos kórismét, hisz nem veti magát alá a szükséges vizsgálatoknak.<sup>97</sup> Azonban Radnóti Zsuzsa és P. Müller Péter kritikájának párhuzama Thomas Mann *A megtévesztett* című elbeszélésével,<sup>98</sup> amiben a főszereplő a méhrák tüneteit termékenysége visszatértének gondolja, így egybemosódik várandósság és méhrák, termékenység és terméketlenség, amit Kárpáti is a 1999-es szövegváltozat végének szülőszobás jelenetével még inkább egybedolgozott.<sup>99</sup> Emma azt hiszi, hogy az életet hordozza magában, pedig a halált (ami a középkor felfogásában az igazi élet). A termékenység-terméketlenség motívuma a *Világrevőben* szintén jelen van, a terméketlen Annamarival és a termékeny nők pedig Keszeg várandós feleségével és a nagy harcsával, de ahogy P. Müller Péter mondta, a dráma középpontjában a gyermekáldás misztériuma áll,<sup>100</sup> továbbá a későbbi *Tótférjben* a már öreg Szögén asszon csodás módon megfiatalodik és teherbe esik, s innentől szintén a gyermek születését övező misztérium lesz a dráma központi témája, ahogy mindkét szöveg műfajmegjelölésében a misztériumjáték szerepel.

Emma számára a vizsgálatról kezdődik kálváriája, ahogy valószínűleg Tóth Gyuláé is, ami kapcsán a *Teríték* megjegyzi, hogy Kárpáti nagyon kötődik a stációdramák jelenetezéséhez, így hőseit a dramatikus vándorlás toposzos képeivel jeleníti meg. Kimerevített példahelyzetekbe kerülnek vándorlásuk során, melyekkel meg kell küzdeniük, ahogy Gábor a *Fogolyszöktetésben*, Jani a

Faludy György: „A haláltánc-ballada”, in *François Villon balladái Faludy György átköltésében*, Bp., Magyar Világ, 1998. 25. Vö. Marcial d’Auvergne (1440–?) a *Nőszemélyek haláltáncában* lévő Parasztasszonyával: „Nyugodtan várom a halált. / Ölték-falták tyukom-ludam, / Dúlták tanyám a katonák. / Bizony, szegénynek a jaját / A szomszédság se hallja meg. / Veszettül kapzsi a világ, / Kegyetlenek az emberek.”

Marcial D’Auvergne: „Nőszemélyek haláltánc”, ford. Mészöly Dezső, in *Az igazi Villon. Mészöly Dezső fordításai és tanulmányai*, Bp., Gondolat – Magyar Művészeti Akadémia, 1993. 215.

Az idézett Faludy-Villon ballada parasztról szóló további szakasza megtalálható a *Fogolyszöktetésben* (lásd Kárpáti: „Fogolyszöktetés”, 70.).

<sup>90</sup> Kárpáti: „Halhatatlan háború. Fantázia”, in Kárpáti: i. m. 156.

<sup>91</sup> Uő: „Akárki”, 244.

<sup>92</sup> Uo. 247.

<sup>93</sup> Lásd „Akárki”, 443–446.; Vö. „Everyman”, 227–229.

<sup>94</sup> „Akárki”, 444.; Vö. „Everyman”, 228.

<sup>95</sup> Lásd „Everyman”, 233–234.

<sup>96</sup> Lásd „Akárki”, 452–453.

<sup>97</sup> Mészáros Tamás: „Akárki közölünk. Kárpáti Péter: Akárki”, in *A budapesti Katona József Színház honlapja*, 1993. <http://katonajozsefszinhaz.hu/a-katona/38898-akarki-meszaros-tamas-a-katona>, elérés: 2013.09.08.

<sup>98</sup> Lásd Radnóti: i. m. 89.; P. Müller: i. m. 723.

<sup>99</sup> P. Müller: i. m. 723.

<sup>100</sup> Uo. 722.

*Világgyevőben*, Csulánó az *Országalmában* és Tótféri a róla elnevezett drámában,<sup>101</sup> ami feleleveníti a népmesék cselekményvezetését. Nagy különbség a középkori hagyománnyal szemben, hogy Emma nem akar kitérni halála elől vagy másra átruházni azt, hanem az elbúcsúzás és a hozzátartozóinak gondviselésére irányuló szívességkérés lesz hangsúlyos, azonban ahogy Radnóti Zsuzsa írta: Emma képtelen számvetés készíteni az állandó rohanása miatt, s nem képes arra, hogy valamit is elrendezzen, így nem ér végére teendőinek.<sup>102</sup>

Az édesanyjához vezeti Emma az Orvost, hogy rábeszélje, vegye meg az anyja lakását, úgy, hogy Aranka „holtig tartó haszonélvezeti joggal” benne maradhasson,<sup>103</sup> ahogy a korábbi szerződéseiben tette. Aranka szintén egyedül él, de működtet egy rendhagyó angol nyelviskolát, illetve Emma régi szobáját kiadta egy duguláselhárító cégnek. Az angol szövegben egyáltalán nem szerepel Akárki semmilyen családtagja, Hofmannsthalnál szerepel ugyan az anya alakja, de ott is csak egy párbeszédben találkozunk vele, hogy Akárkit még utoljára megpróbálja a helyes útra terelni. Emma tizenhét éves korában hagyta ott váratlanul a szobáját, ahol ugyanolyan rendetlenség van, mint a családdal való viszonya terén. Az anyjának beszél először a haláláról, aminek tragikumát csak fokozza Tódor kiábrándult nézete, illetve az angol gyerekdalként megjelenő intertext tetőzi be: ahogy Dingidungi szétesett a dalban, úgy hullt szét Emmáék számára az eddigi világ harmóniája.<sup>104</sup> A dal ugyanakkor előrevetíti az 1993-as változat öngyilkosságát, ami során Emma a metró elé veti magát tükrével együtt, s halálának pillanata úgy jelenik meg a rendezői utasításban, hogy csak az összetörő tükör csörömpölését halljuk („*visító fékezés, csörömpölés, ahogy egy tükör ezer darabra törik...*”),<sup>105</sup> illetve Dingidungi zuhanása az Eisemann György-féle Arany-ballada értelmezések elkárhozását is megidézi.

A Vagyon alakja Kárpátinál nem jelenik meg a szereplők között, hiszen Emma kapcsán nem jöhet szóba az eddigi feldolgozások gátlástalan gazdag embere. A Vagyon az angol szövegben csak alattomos élszökevénynek tűnik, míg Hofmannsthalnál istenséggé nő, aki rendezőként a háttérből irányítja Akárkit („Én rángattalak madzagon”).<sup>106</sup> Emma életében ugyan nem tölti be az istenség szerepét, de ugyanúgy jelen van a háttérben, ahogy Vera érdekében árvasági segély után kérdezősködik és vagyonkezelő kft-t keres, amivel feleleveníti a népszerű középkori szokást, ami az angol szövegben is megjelenik azzal, hogy Akárki vagyonának felét a rászorulóknak adományozza, hogy megmeneküljön a kárhozattól.<sup>107</sup>

A második felvonásban Emma a konfekcióosztályra megy (ami groteszk hatást kelt, hisz Tódor az előző felvonás vége felé azt mondta Arankáról: „Ez a nő azt hiszi, a mennyország, az valami színes áruház...”),<sup>108</sup> ahol barátnőjét, Marit keresi fel, aki az *Akárki*-hagyomány Barátság allegóriájának felelne meg, de Marit a Gyónás alakjához lehet kötni, ugyanis az angol szövegben Akárki Szűz Máriához imádkozik („S te, Máriám, Istent javamra kérjed, / utam végére érven így segélj meg; / s a gonosztól is óvj meg engem, / mert a Halál nyomomban jár szünetlen.”).<sup>109</sup> Máriához fohászkodott, ahogy a középkori drámahagyományban Rutebeuf *Teofil csodájának* címszereplője vagy a *Nimmégai Márka* hősnője tette, mikor megvallották vétkeiket.

<sup>101</sup> Jákfalvi – Kékesi Kun: i. m. 88.

<sup>102</sup> Radnóti: i. m. 89.

<sup>103</sup> Kárpáti: „Akárki”, 258.

<sup>104</sup> „Dingidungi a falra ült, / Dingidungi lependerült. / Jöhet a királytól ló, katona, / nem rakják Dingit össze soha.” Lewis Carroll: *Alice Tükkörországban*, ford. Révbíró Tamás, Tótfalusi István, Bp., Móra, 1983. 56–57.

A dalban szereplő humpty-dumpty az OMNSz szerint köpcös embert is jelent, ami utalhat Emma alakjára.

Vö. Kárpáti: „Akárki”, 263.

<sup>105</sup> Uő: „Akárki. Morálitásjáték”, in *Színház dráma melléklet* 1993/3, 22. (Továbbiakban „Akárki 1993”).

<sup>106</sup> Hofmannsthal: *Akárki*, 94.; Vö. Uő: „Jedermann”, 56.

<sup>107</sup> Lásd „Akárki”, 443.; Vö. „Everyman”, 227.

<sup>108</sup> Kárpáti: „Akárki”, 261.

<sup>109</sup> „Akárki”, 439.; Vö. „Everyman”, 224.

Emmát ugyanúgy nem érti meg a barátnője, ahogy Akárkit a Barátság alakja. Mari szinte végig a vásárlókkal foglalkozik, s a rövid visszacsatolásokat leszámítva el is beszélnek egymás mellett, de bizonyos esetekben ironikus feleletként kapcsolódnak Mari kiszólásai.<sup>110</sup> Míg Emma az elintézendő feladatait sorolja neki, régi emlékeit próbálja felidézni, de kezdetben egy fehér fal zárja el az emlékezés útját („És nem és nem és nem... Csak egy fehér falat látok...”),<sup>111</sup> ahogy a rendezői utasítás szerint fehér fal (ami a mű végén áttetsző üvegfal) zárja el az előszínpadot,<sup>112</sup> ugyanúgy ahogy Emma kádja is eldugult.

Az emlékek felidézése után felpróbál egy lila estélyit (ami később az angol szövegből ismert bűnbánat-köpenyeg, melyről a Tudás azt mondta Akárkinak: „feloldja gyötrelmedet, / ez a töredelem, / bűnbocsánatra ez viszen, / Isten örömét leli benne.”).<sup>113</sup> Ahogy a próbafülkében nézi magát a tükörben, olyan, mintha a gyóntatófülkében szembesülne önnön lelkével. Önmagát látja meg, „*csak most éppen elegáns, szép, kíváncsú*.”<sup>114</sup> s ez megelőlegezi a lélek igazi szépségét, az igazi értéket, ami fontos az üdvözülés elnyerésének érdekében. Később az utójátékban is hasonló leírást kap: „*pihen a bordágon, az arca izgatott, piros, véraláfutásos, halálosan kimerült – de szép, még sose láttuk ilyen szépek...*”<sup>115</sup> de Hofmannsthal is hasonlóan írja le Akárkit: „*hosszú, fehér ingben tűnik elő [a bűnbánat köpenyeg megfelelője] [...] arca halálsápadt, de égi derű van rajta.*”<sup>116</sup> s a Jótétet esetén is: „Arcod fakó, ránézni fáj, / De szépség festi s égi báj”.<sup>117</sup> Emma azonban, amikor megpillantja az árcédulát, rájön, hogy megfizethetetlen számára, azaz az üdvözülés elérhetetlen.

Mari próbálja rábeszélni a vizsgálatokra, de nem hallgat rá. A barátnője emlékezteti Emmát az Ecseri piacon vett tükörré, ami Péter, volt férje fürdőszobájában lóg. Így tovább tereli a következő alakhoz, ezzel felidézve az *Akárki* Öt érzék alakját, aki a paphoz tereli Akárkit, hogy felfegyve az utolsó szentségeket, mellyel elrendezi földi dolgait.

Rövid közbeékelt részként szerepel a Vénasszonnyal való találkozása (akit már az első jelenetben láttunk, mikor jelentkezett a Bácsi gondozására): most a földön kuporog, ahogy a Jótét a föld alól szólalt meg,<sup>118</sup> úgy a Vénasszony a társadalmi réteg aljáról szólítja meg őt. Először Emma sem veszi észre őt, ahogy Akárki sem rá gondolt először a társak közül. Hofmannsthal főhőse sem hallotta meg, amikor szólt hozzá, s ő is borzalmas, csúf nőszemélynek látja. Kárpátinál a Vénasszony ötös lottó számokat árul és Emma várandósságára utal, így kicsit hasonlít az alakja *Az ember tragédiájának* londoni színében lévő javasasszonyra.

Az angol *Akárki*-ben az allegóriák közt nem szerepelt a házastárs, Hofmannsthalnál is csak a nem házastársi szerelem jelent meg az Ágyas allegorikus alakjában, akiről már Akárki halálának tudta előtt bebizonyosodott, hogy nem fog kitartani mellette a végsőig.<sup>119</sup> Ezzel szemben a Jótét és Jótét alakja, akik szintén női szereplők, mindvégig kitartottak Akárki mellett, mint egy hűséges feleség, elkísérve őt a sírba is. Házastársi viszony Isten és a megtért lélek között is megjelent az angol szövegben, amikor az Angyal azzal hívja, hogy: „Jézus elé jöjj, választott jegyes”,<sup>120</sup> amihez

<sup>110</sup> Lásd Kárpáti: „Akárki”, 264.

<sup>111</sup> Uo. 265.

<sup>112</sup> Lásd Uo. 231., 270.

A röntgenjelenetnél azonban felszalad a fehér fal, az utójátékban pedig üvegfal lesz helyette. Lásd Uo. 244., 293.

<sup>113</sup> „Akárki”, 441.; Vö. „Everyman”, 225.; Kárpáti: „Akárki”, 290.

<sup>114</sup> Kárpáti: „Akárki”, 267.

<sup>115</sup> Uo. 293.

<sup>116</sup> Hofmannsthal: *Akárki*, 122.; Vö. Hofmannsthal: „Jedermann”, 71.

<sup>117</sup> Uő: *Akárki*, 100.; Vö. Uő: „Jedermann”, 59.

<sup>118</sup> „Akárki”, 434.; „Everyman”, 221.

<sup>119</sup> „S ha szólnék ekkor: Jössz velem, / S mellettem állsz a bús helyen? / [...] / Ha végső órád elragad, / Ó, jaj!”

Az eredeti szövegben arról beszél, hogy mellette maradna-e: „Wenn ich dann spräch: Bleibst du bei mir? / Willst dort bei mir sein so wie hier?”; amire azzal válaszol, hogy kedvese lehet, hogy beteg.

Hofmannsthal: *Akárki*, 51.; Vö. Uő: „Jedermann”, 33–34.

<sup>120</sup> „Come, excellent elect spouse, to Jesu!”

„Akárki”, 452.; Vö. „Everyman”, 233.

az angol kiadás jegyzete hozzáfűzi, hogy Jézus menyasszonya (Bride of Jesus) a középkorban gyakori metafora volt a lélek halál utáni egyesülésére Istennel.<sup>121</sup> Ha a hagyományt profán szemszögből nézzük, akkor az angol szöveg Komasság vagy Hofmannsthal sógor alakjaihoz lehet rokonítani, de ha vallási szempontból nézzük, egyértelmű a Szent Péterre való utalás, ami az angol szövegben úgy hangzik az Őt érzék szájából: „[a pap] Szentté teszen csak őt igéje, / Isten öltözteti húsba-vérbe; / Alkotóját fogván keze között / minden kötést megold vagy összeköt / a földön és az égben.”<sup>122</sup> Az angol kiadás lábjegyzete ennek kapcsán megemlíti Máté evangéliumát, miszerint Jézus azt mondta Péternek: „És néked adom a mennyek országának kulcsait; és a mit megkötysz a földön, a mennyekben is kötve lesz; és a mit megoldasz a földön, a mennyekben is oldva lesz.”<sup>123</sup> Kárpátinál így az ügyvéd alakja oldja és köti majd a szerződéseket, s otthonosan mozog ebben a jogi környezetben. Papi mivoltát erősíti az Emma szájába adott bűnbánati liturgikus intertext is: „Az én vétkem. Az én igen nagy vétkem...”,<sup>124</sup> amikor megvallja neki, hogy arra gondolt, botrányt csinál náluk.

Van utalás Kárpátinál a házasság intézményére, hiszen Emma a házastársi hűségre hivatkozva számítana volt férje segítségére: „Hisz esküvőnkön mondtad hajdan, / nem hagysz magamra se élve, se holtan, / utam bár pokolra vigyen.”<sup>125</sup> ami az angol szöveg Barátsággal folytatott párbeszédének parafrázisa. A jogi ügyek még a házasságukból maradt lányuk örökösödése kapcsán felmerülnek, s az örökösödés kérdése említve Hofmannsthalnál is megjelenik a Jócimboránál, aki azt hiszi, Akárki azért szomorú, mert nincs a vagyonának örököse.<sup>126</sup>

Emma a beszélgetés után visszamegy még, hogy magával vigye a fürdőszobai tükört, ami majd az önvizsgálat eszközeként értelmezhető. Ahogy Lewis Carroll említett szövegében, úgy Kárpátinál is nagy szerepe van a tükrözésnek: Emma és Tóth Gyula betegsége esetén vagy az Orvosnál, aki a röntgengéppel az ember belsejének tükröképét látja. A szerző több művében is találhatunk tükrözéses motívumokat, a kötet mindegyik darabjában: a *Fogoly* szövegében az előadás szünetében és az előadásban lévő tévéműsorok, a *Halhatatlan háború*ban a sakktábla és a mondabeli Mátyás király hada, továbbá a kórházi és az álombéli jelenetek szereplői, a *Világrevő*ben a várandósság terén, az *Országalmában* pedig a komikum egyik forrása egyes szereplők hasonlóságából fakad, de az elbeszélők terén is lehet tükrözésről beszélni, illetve a következő kötetben lévő *Tótféri* kapcsán, ahol a mennybéli és pokolbéli szereplőket ugyanazok a szereplők játsszák. Hofmannsthal feldolgozásától sem idegen ez a technika, hisz ahogy már volt szó róla: az Adósjobbágy esetén, illetve a tartozások terén is megtalálható, hisz van a földi szférában való tartozása (amit kérésére a Jócimbora elrendez a rábízott pénzzel) és van az égi szférával szembeni adóssága, amit már saját magának kell elintéznie.

Emma a férje után a lányához, Verához megy, ahol a rendetlen lakás és a dugulást elhárító Tóth Gyula fogadja.<sup>127</sup> Vera el akarja kísérni az anyját a kórházba, de Emma nem akarja egyedül hagyni a lakásban a vízvezeték-szerelőt. Emma azt mondja: „Légy felnőtt, Vera!”,<sup>128</sup> ami feleleveníti a Strindberg *Haláltánc*ának a felnőtt társadalomban való beavatási jelenetét, ahol Alice megmondja

<sup>121</sup> „Everyman”, 233.

<sup>122</sup> „Akárki”, 444–445.; Vö. „Everyman”, 228.

<sup>123</sup> Mát. 16,19.; „Everyman”, 228.

<sup>124</sup> Kárpáti: „Akárki”, 273.

Azonban néhány oldallal később, mikor a szennyest pakolja a mosógépbe, istenkáromlás csúszik ki Péter száján. Lásd Uo. 277.

<sup>125</sup> Uo. 274.; Vö. „Akárki”, 425.; „Everyman”, 214.

<sup>126</sup> „Tudom, mi bánt: pénz és vagyon, / S úgy sujt a gond, mint zord ököl, / Mert nincs fiad, ki örököl.”

Hofmannsthal: *Akárki*, 72.; Vö. Uő: „Jedermann”, 44.

<sup>127</sup> Tóth Gyula alakja, ahogy vízvezeték-szerelőként dolgozik, korábban pedig Arankánál „bádогоozást” lehetett hallani, felidézi Weöres Sándor cégtábláról előszökkenő pentameter-sorát: „»Tóth Gyula bádогоos és vízvezeték-szerelő«”.

Weöres Sándor: „Az éjszaka csodái”, in Uő: *Egybegyűjtött írások*, I, Bp., Magvető, 1986. 325.

<sup>128</sup> Kárpáti: „Akárki”, 281.

Juditnak, hogy mostantól hosszú szoknyát kell viselnie, és fel kell tűznie a haját. Emma ugyan a felnőtté válás mikéntjéről csak annyit mond, hogy: „Nem tudom! Nem tudom! Magadnak kell kitalálnod...”,<sup>129</sup> így Vera majd addig kellett magát Tóth Gyulának, míg végül elveszi szüzességét, s miután véres lesz a szoknyája, nadrágot húz, amivel betagozódik a felnőtt társadalomba, és ahogy az anyja, tizenhét évesen elhagyja a szülői házat.

A dugulás-elhárítás megtörtént Tóth Gyulának köszönhetően, ami az eldugult lefolyó motívumával feleleveníti az angol szövegben gyakran tisztító folyóként emlegetett gyónást („[a Tudás Akárkinék] Keressük hát meg együtt – én s te – / a Gyónást, ezt a tisztító folyót.”).<sup>130</sup> Kárpátinál ehhez köthetőek a vízzel kapcsolatos további motívumok: az elromlott mosógép, Vera matrózbúza a Patyolatban, a csatornázással foglalkozó cég (s a Canalizo névben a csatornát jelentő olasz *canale* szó rejlik, illetve a Canalazzo tulajdonnév, mely a velencei Canal Grande helyi elnevezése),<sup>131</sup> az ajtófélfák lemosása, Vera szoknyája kapcsán az áztatás, továbbá a tükör kapcsán felelevenedő Velence, de a fürdőszobai jelenetek is ide sorolhatók.

A záró jelenet mindkét szövegváltozatban egy késő esti elhagyatott metróperonon játszódik az Astoriánál, ami az angol szöveg sírgödrének mai megfelelője lenne, kihasználva a földalatti szféra párhuzamát, így elkerülhetetlenül transzcendentális jelleggel ruházza fel. Ez nem teljesen új megoldás, hisz a néhai kortárs író költő, Seamus Heaney *The Underground* című verse (mely az 1984-es *Station Island* című kötetében jelent meg)<sup>132</sup> Orpheusz alvilágjárását írja le mai környezetben, ahogy két házastárs fut ki a metróból. Hasonló feldolgozás Baka Istvántól az *Alászállás a moszkvai metróba* a Sztjepan Pehotnij-versek közül, illetve a kétezres években Térey János *Jeremiás avagy Isten hidege* című drámája is felhasználja a metró alvilági térként.

A falnál heverő hajléktalanok közül kerülnek elő az allegorikus szereplők mai megfelelői, akiket a Rendőr kivételével már láthattunk az első jelenetben. Ez megengedi azt az értelmezést, hogy Emma lelkiismeretének rémlátomásaként tekintsük őket (hisz némi szerepe van abban, hogy ide jutottak), ugyanúgy ahogy a *Halhatatlan háború* Honvédjének rémlátomásai is a környezetében lévő ismert szereplőkből építkeztek. Ezt az értelmezést tovább erősíti az is, hogy a társak akkor jelennek meg, amikor Emma leteszi a földre a tükröt, és nagyot csikordul.

Mielőtt még a tükör megcsikordulna, felsír a Lány csecsemője (ahogyan a Csontváz megjelenésekor szintén csecsemősírás volt), így keretbe foglalja a születést és a halált, illetve a metróalagutat egy másik szereppel is felruhazza, hisz egyszerre jelképezheti a szülőcsatornát és az öröklétbe vezető alagutat. Ez a megoldás felidézi Calderón *A világ nagy színháza* című művét, ahol a színpadnak szintén két ajtaja van: a bölcso és a sír.<sup>133</sup> A világszínház felfogás megjelenik a nyílászárók szintjén is, hisz Emma úgy jelenik meg először, hogy „a nézőtéri hátsó bejáraton” berohan a színpadra,<sup>134</sup> s az 1999-es változat utolsó jelenete az, hogy betolják a liftbe, és becsapódik mögötte az ajtó. Radnóti Zsuzsa a *Tótférben* is fedez fel világszínházi párhuzamokat a létezés és születés előtti állapotban lévő szellemalakok megjelenítésével, amit többek között Hofmannsthal *Salzburgi nagy világszínház*ával hoz összefüggésbe,<sup>135</sup> s nem mellékes, hogy itt is van

<sup>129</sup> Ua.

<sup>130</sup> „Akárki”, 436.; Vö. „Everyman”, 222.

Lásd még „Akárki”, 437.; Vö. „Everyman”, 223. „[a Gyónáshoz] Dicső forrás, minden szenny lemosója, / oldd le rólam a bűnt, a szennyet, / nyomát se hagy meg vétkeimnek.”

<sup>131</sup> Lásd *Olasz-magyar nagyszótár*, I, szerk. Herczeg Gyula, Bp., Akadémiai, 1992.

<sup>132</sup> Lásd Seamus Heaney: „The Underground”, in Uő: *Opened Ground. Poems 1966–1996*, London, Faber and Faber, 1998. 213.

Vö. Uő: „A földalatti”, ford. Gerevich András, in Uő: *Hűlt hely. Válogatott versek*, vál., ford., szerk. Gerevich András, Imreh András, Mesterházi Mónika, Ferencz Győző, Pozsony, Kalligram, 2010. 171.

<sup>133</sup> A Világ monológjában: „A világra belőled jönnek / szerepüket eljátszani / megjelennek és elköszönnek, / nyitottam két ajtót nekik: / az egyik ajtó lesz a bölcso, / a másik ajtó lesz a sír.”

Pedro Calderón de la Barca: „A világ nagy színháza”, ford. Fábri Péter, in *Színház drámaemlékelet* 2002/12, 6.

<sup>134</sup> Kárpáti: „Akárki”, 231.

<sup>135</sup> Radnóti: i. m. 91.

szerpe a nyílászáróknak, hisz amikor az éjféle harang az ötödiket üti, nyikorogva kinyílik „a világ ajtaja”, s Tótféri kinéz rajta, illetve a születés egy ablakon keresztül történik.

Ahogy a társak kapcsán említettem P. Müller Péter véleményét, miszerint a társak nem allegorikus, hanem eredeti mivoltukban jelennek meg,<sup>136</sup> nem történik olyan átváltozás a szereplők nevében, mint az Úr/Csontváz esetén. Lényeges különbség azonban az angol és a Hofmannsthal-féle szöveggel szemben, hogy ez még a komikum forrásává is válik, hisz több esetben pont az általuk jelölt fogalom ellentét képviselik: így a Tüdőbajos fiú az Erőt, a Részeg férfi a Józanságot. Az allegorikus szerepkörben megjelenő nagyvárosi alakok segítségével Emma elnyerheti a már ismert lila estélyit, mely az angol szöveg bűnbánat köpönyegének szerepét tölti be, ami jelképes, hisz a lila a bűnbánat színe a liturgikus színek közül, továbbá Diós István említi, hogy a középkorban a vértanúk színe a vörös mellett a lila volt, illetve a középkori színszimbolikában Jézus szenvedésekor lilában van.<sup>137</sup> Az estélyi azonban a csábításra is utal, ami magával vonja a már említett Jézus menyasszonya elképzelést, továbbá célozhat az 1993-as szövegváltozatban lévő démonikus, halálba csábító Csontváza, mely a haláltáncmetszeteket idézi.

Ahogy a perem széléhez ér őt is ugyanúgy elhagyják társai, ahogy Akárkit sírgödre előtt. King az angol szövegben ezt úgy értelmezi, hogy ahogy ezek a társak sorban elhagyják (először a Szépség (Beauty), majd az Erő (Strength), a Józanság (Discretion) és az Öt érzék (Five Wits)), olyan mintha leperegne előtte az élete, ahogy a társak az ember egyes életkoraihoz kötődnek: a fiatalság (Youth), férfikor (Manhood), „középkorúság” (Middle Age) és az időskor (Old Age).<sup>138</sup>

Lényeges különbség ott adódik Kárpáti két szövegvariánsa között, hogy az 1993-as változatban Emma, amikor érzi, hogy jön a szerelvény, magához szorítja a tükröt, és ernyedten előre dől a metró elé engedve a haláltánc hívásának.<sup>139</sup> Ezután a ravatalozóban látjuk Emmát, ami felidézi Thornton Wilder *A mi kis városunk* című drámájából a hasonló nevű Emily temetését,<sup>140</sup> aki a többi halottal szemléli saját temetését (ami felveti a szertartások teatralitását), s ugyanúgy nem tud már létrejönni semmilyen kommunikáció élők és holtak között. Emma találkozik Tóth Gyulával, aki már a fürdőszobás jelenetben is rosszul volt s magára maradt az üres lakásban. A kicsit banális párbeszédet követően az ítéletről kezdenek társalogni, s Emma szerint „A fő, hogy a nehezén túl vagyunk”,<sup>141</sup> ami feleleveníti a már idézett strindbergi párbeszédet a Kapitány és Kurt között. Úgy várnak a ravatalozóban az ítéletre, mintha a váróteremben lennének, s itt visszajön az első felvonás Csontváza: „Kérem a következőt.”<sup>142</sup> Emma miután nem kap választ kérdéseire szeretteitől, leteríti fekete lepellel az első jelenetből ismert íróasztalt, „holtfáradtan megágyaz”<sup>143</sup> és hanyatt fekszik a ravatalon, mint egy megfáradt ember vagy Csehov csinovnyikja a díványon.

A *Világvevő* kötet változatában, ahogy Radnóti Zsuzsa hívta fel rá a figyelmet, hogy nyitottabb lett a mű befejezése, hisz két lehetőség áll fent. Az első szerint a halál pillanatában azt hallucinálja, hogy testében magzat van, nem daganat, így „a halál pillanata nem más, mint a születés csodája.”, vagy a második szerint a valóságban is csoda történt: megmenekül az öngyilkosságtól (bár ez a „Deus ex machina” komikus),<sup>144</sup> s a szülőszobában egészséges gyermeket hoz világra.<sup>145</sup>

<sup>136</sup> Lásd P. Müller: i. m. 723.

<sup>137</sup> Diós István „lila” szócikke, in *Magyar Katolikus Lexikon*, VII, főszerk. Uő, Bp., Szent István Társulat, 2002. 857.

<sup>138</sup> King: i. m. 254.

<sup>139</sup> Kárpáti: „Akárki 1993”, 22.

<sup>140</sup> Továbbá Wilder drámájának hatását feltételezi még a kötetben az *Országalma* elején a helyszínt nosztalgizva bemutató elbeszélője, illetve az *Akárkiből* készült 1993-as tévéjáték áruházas jelenetében Mari számunkra láthatatlan vevőkhöz beszélt.

<sup>141</sup> Uo. 23.

<sup>142</sup> Uő: „Akárki”, 244.

<sup>143</sup> Uő: „Akárki 1993”, 23.

<sup>144</sup> Visszariad a peremről és szétnéz, hogy meglássa a Hangosbeszélő által említett öngyilkosságra készülő várandós asszonyt, azaz a tükörképét.

Lásd Kárpáti: „Akárki”, 292.

<sup>145</sup> Radnóti: i. m. 89.

A megmenekülés kérdésén azonban még az is nehezíti, hogy kicsit egybemosódik az öngyilkosság vagy öngyilkossági kísérlet utáni szövegváltozatok párbeszéde. Mindkét változat párbeszéde azzal a kérdéssel kezdődik, hogy „Maga?”

A halál pillanatában megtörténő csoda a kötet címét adó *Világrevőben* is megtalálható, ahol a vízbefulladás Janinak teljesül a harcsától kért kívánsága, és elnyeri a popkoncerten Végh Annamari kezét (aki már a neve szerint is femme fatale). John McKinnell megemlíti az angol *Akárki*-ből a Royal Shakespeare Company egy 1996-os Kate Mitchell által készült stratfordi és newcastle-i színrevitelét, amiben a Halál szerepét egy fiatal, szexuálisan vonzó nő játszotta, akit Akárki eleinte meg is próbál elcsábítani. Ezzel szemben a Jótett szerepét (ami eleve női szerep) Akárki édesanyja játssza, aki Akárkit mosdatja, s készíti a lakodalmra, majd a dráma végén Akárki holttestét mossa, s készíti a temetésre.<sup>146</sup> Barabás Judit a kritikájában már felhívja a figyelmet arra, hogy Kárpáti több drámájának konfliktusa a mese világában oldódik fel, ami a német romantikus szerzőket idézi meg,<sup>147</sup> melyek közül jó példaként szolgálhat E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserep* című szövege, amelyben Anselmus halála/megbolondulása is a fantázia világába viszi őt, ahol elnyeri Serpentina kezét.

Az 1999-es változat megmenekülése után Emma a tükörben rémülten veszi észre a hasát, s ez után tudatosul benne, hogy le van győzve. A földalatti *mélységből kiáltva* Isten kezébe ajánlja lelkét:<sup>148</sup> „In manu[s] tuas – örök és győzhetetlen / Isten – COMMENDO SPIRITUM MEUM!”,<sup>149</sup> ami *Az ember tragédiájának* végére emlékeztet., mikor Éva azt mondta: „Anyának érzem, oh Ádám, magam.”, s ezzel Ádám elismerte vereségét: „Uram, legyőztél. Im porban vagyok / Nélküled, ellened hiába vívok: / Emelj vagy sújts, kitárom keblemet.”<sup>150</sup>

Az utójátékban a korábbi változat temetése helyett szülőszoba jelenik meg. Az előszínpadot üvegfal zárja el, ami mögött a már ismert szereplők ujjongnak, viszont itt Tóth Gyula is köztük van az 1993-as szöveggel szemben.<sup>151</sup> Emma, ahogy már volt róla szó a próbafütkés jelenetnél, itt is megszépülve láttatja a szerző, s a kint vidáman ünneplő tömeggel megelevenedik a Tudás leírása Akárki haláláról: „Utolérte a vég, / ám mintha angyal-kórust hallanék, / örvendezést és zene hangját: / Akárki lelkét így fogadják.”<sup>152</sup> Az angyalok helyett Emmát egy jól megtermett szőke nővér egy kis fehér batyut cipelve betolja a liftbe, amiről nem tudni, hogy jelképesen a Pokolba vagy a Mennybe visz. Mögöttük „*durván becsapódik a liftajtó*”,<sup>153</sup> ahogy egykor Nóra után elhagyott otthonának kapuja. A világszínházi utalások közt lehet említeni, hogy amikor Vera hagyta el a szülői házat, akkor mögötte nyitva maradt az ajtó, azaz számára megnyílt a nagybetűs élet, míg Emma számára az ajtócsapódással lezárult. Az ajtócsapódás a szöveg szintjén is megjelenik az éles befejezéssel („*durván becsapódik a liftajtó, és [kihagyás, új sor] vége az előadásnak.*”),<sup>154</sup> ami párhuzamba állítható Csehov megoldásával *A csinovnyik halálából*, ahol a címszereplő hazaérve „végigfeküdt a díványon és... meghalt.”<sup>155</sup>

---

Lásd Kárpáti: „Akárki 1993”, 23.; Vö. Uő: „Akárki”, 292.

<sup>146</sup> John McKinnell: „Modern productions of medieval English drama”, in *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, 316.

<sup>147</sup> Barabás: i. m. 107.

<sup>148</sup> A bűnbánati zsoltárt idézve (Zsolt. 130,1–7.): „A mélységből kiáltok hozzád, Uram! Uram, hallgasd meg az én szómat; legyenek füleid figyelmesek könyörgő szavamra! Ha a bűnöket számon tartod, Uram: Uram kicsoda maradhat meg?! Hiszen te nálad van a bocsánat, hogy féljenek téged! Várom az Urat, várja az én lelkemet, és bízom az ő ígéretében. *Várja* lelkem az Urat, jobban, mint az örök a reggelt, az örök a reggelt. Bízzál Izráel az Úrban, mert az Úrnál van a kegyelem, és bőséges nála a szabadság!”

<sup>149</sup> Kárpáti: „Akárki”, 293.

Kárpátinál valószínűleg előírás lehet az „In manu[m] tuas”, ugyanis az alaplumban „In manu[m] tuas” szerepel.

Vö. „Akárki”, 451.; „Everyman”, 233.

<sup>150</sup> Madách Imre: *Az ember tragédiája*, utószó Révai József, Bp., Magyar Helikon, 1962. 184.

<sup>151</sup> Kárpáti: „Akárki”, 293. Vö. Uő: „Akárki 1993”, 23.

<sup>152</sup> „Akárki”, 451. Vö. „Everyman”, 233.

Ahogy Lukács evangéliumában: „örvendezés van Isten angyalainak színe előtt egy bűnös *ember* megtérésén.”

Luk. 15,10.

<sup>153</sup> Kárpáti: „Akárki”, 294.

<sup>154</sup> Ua.

<sup>155</sup> Anton Pavlovics Csehov: „A csinovnyik halála”, ford. Szöllősy Klára, in Uő: *A csinovnyik halála*, ford. Devecseriné Guthi Erzsébet, Rab Zsuzsa. Szöllősy Klára, Bp., Európa, 1977. 15.

A liftajtó, mint nyílászáró, két teret választ el, azaz az ajtón túl egy másik tér kezdődik, ami jelen esetben a túlvilági szféra lenne. A templomkapu szimbolikusan a Paradicsomba vezető „mennyei út” kezdete,<sup>156</sup> (ahogy a templom Isten országának földi mása) így összefügg a megítéltetéssel, hisz a középkori liturgia bűnbánat-gyakorlatában Hamvazószerdától (a nagyböjt első napja) a bűnösök nem léphettek be a templom kapuján, csak nagycsütörtökön (a nagyböjt végén) léphettek be bűneik bocsánatakor, amikor a templom valamennyi kapuját kinyitva bevezették őket.<sup>157</sup> A templomkapuk ikonológiáját tekintve Diós István szerint általában a kapu belső falára került a Jó Pásztor mozaikja, mert az üdvösség azon helye található a kapun túl, ahová a Jó Pásztor elvezet.<sup>158</sup>

Ha pedig a Jézus menyasszonya elképzeléssel olvassuk össze a darab végét, akkor az evangélium tíz szűzről szóló példázatával állítható párhuzamba, miszerint: „megérkezek a vőlegény; és a kik készen valának, bemenének ő vele a mennyegzőbe, és bezáraték az ajtó.”<sup>159</sup>

## V. Befejezés

„Szemem pillás függönye fent.  
Tapsoljatok, majd ha lement,  
Urak, asszonyságok.”

Balázs Béla: *A kékszakállú herceg vára*<sup>160</sup>

Kárpáti Péter Emmája esetén első látszatra nincs olyan hatalmas erejű felismerés, mint az *Everyman*ben vagy Hofmannsthal feldolgozásában: a főhős jelleme nem változik meg gyökeresen a kiindulóponthoz képest, nem jön létre az igazi tékozló fiú történet, mert nincs éles ellentét a kezdeti és végpontbeli értékrendje között. Igaz, Kárpáti hőse nem gátlástalan gazdag emberként indul, de mégse gyógyul meg csodás módon, mint az evangéliumbéli vak Bartimeus,<sup>161</sup> aki addig kiáltott Jézus után, míg meghallotta őt, s megjött a látása, és ezután követte Jézust az úton. Nem véletlen, hogy Erwin Kobel Hofmannsthal-monográfiája nem választja el a szerző Ödipus-darabjától.<sup>162</sup> Ahogy P. Müller Péter mondta, Emma a társak nagyobbik részét nem látja az általa jelölt allegorikus mivoltában,<sup>163</sup> ahogy a szereplők megjelölésében sem változik meg nevük miután felfedték kilétüket, egyedül az Úr/Csontváz esetén lehet erről beszélni. Hofmannsthal Akárkije ugyanúgy rút, visszataszító nőszemélynek látta a Jótétet, s a hangját eleinte meg se hallja. Az átváltozás, ami a klasszikus hagyományon alapuló szövegekben a gazdag, ellenszenves Akárkin végbe megy a nézőben, ugyanúgy lezajlik Akárkiben a Jótett kapcsán, s a Jótett alakja a föld alól szól, a jelképes halálból kerül vissza az életbe (ahogy Jónás története párhuzamba állítható Jézus feltámadásával), ahogy a klasszikus hagyomány eltékozló Akárkije a biztos kárhozat útjáról tér meg az örök életbe, s méltán fogadhatják azok a szavak, hogy: „együnk és vigadjunk. Mert ez az én fiam meghalt, és feltámadott; elveszett, és megtaláltatott.”<sup>164</sup> Kárpátinál azonban ez első pillantásra úgy tűnik, mintha elsikkadt volna: ahogy Barabás Judit mondta, Emma vesztes helyzetből indul,<sup>165</sup> nem gögös vagy ellenszenves, s a darab végére inkább közömbös helyet foglalja el, nem tűnik indokoltnak sem az üdvözlés, sem a kárhozat.

<sup>156</sup> Diós István „kapu” szócikke, in *Magyar Katolikus Lexikon*, VI, főszerk. Uő, Bp., Szent István Társulat, 2001. 169.

<sup>157</sup> Ez a Paradicsomból való kiűzetés és a Jézus általi visszafogadás jelképes aktusa.

Újvári Edit „kapu” szócikke, in *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*, szerk. Pál József, Újvári Edit, Bp., Balassi, 1997. 237.

<sup>158</sup> Diós: i. m. 169.

<sup>159</sup> Mát. 25,10.

<sup>160</sup> Balázs Béla: „A kékszakállú herceg vára”, in *Az orosz-lán torka. 20. századi egyfelvonásosok*, vál., utószó Osztovits Levente, Bp., Magvető, 1974. 482.

<sup>161</sup> Lásd Márk 10,46–52.

<sup>162</sup> Lásd Erwin Kobel: *Hugo von Hofmannsthal*, Berlin, Walter de Gruyter, 1970.

<sup>163</sup> Lásd P. Müller: i. m. 723.

<sup>164</sup> Luk. 15,23–24.

<sup>165</sup> Lásd Barabás: i. m. 106.



A bűnbánat során kimarad a templom szerepe (ami mind az angol szövegben, mind Hofmannsthalnál jelen volt) a materialista, kiábrándult környezet miatt, csak a metrómegálló emelkedik alvilági szintté metaforikus szinten. Richard Axton értelmezésében az angol *Akárki* utolsó cselekménysorozatában Isten kezébe ajánlja lelkét, ez alatt pedig a Tudás leírja halálát, a lelke pedig a megváltás házában (House of Salvation) magasabb szintjére kerül, ahol a menyegzőben Isten „választott jegyese” lesz. Szerinte ez a cselekménysor a mű igazi látványossága, ami hasonlít a legrégebbi keresztény szertartási drámára (ritual drama): megjelenünk egy szent helyen, hogy szemtanúi legyünk a csodának. A *Visitatio sepulchri*ban tanúi lehetünk Krisztus csodás feltámadásának, s az *Akárki*ben pedig maga az ember alakul át a megváltás házában.<sup>166</sup> Az angol szövegben a Gyónás azzal kezdi Akárki bűnbánatát, hogy azt mondja nekik: „Kezemből ezt a büntetést vedd; / ki kell állnod, lásd bár nehéznek, / hisz Megváltód is szenvedett térted, / s türt, bár gyötörték kínzóbb gyötretések.”<sup>167</sup> Kárpáti szövege is mutat párhuzamot a keresztút szenvedéseivel: először Emmát a Csontváz halálos betegségre ítéli, s a rendelőben magára veszi a halálos betegség keresztjét, a visszatérő gyomorgörcsök jelentenek, amikor Jézus elesik a kereszt súlya alatt, negyedik stációként pedig felkeresi édesanyját, hatodik stációként Erika vizes törölközőt hoz Emmának, mikor rosszul lesz az ajtóban, ahogy Veronika kendőjével megtörli Jézus arcát, továbbá már az angol szövegből vett latin betét Lukács evangéliumában való s Krisztus mondta halálakor: „És kiáltván Jézus nagy szóval, monda: Atyám, a te kezeidbe *teszem le az én lelkemet*. És ezeket mondván, meghala.”<sup>168</sup>

Ahogy P. Müller Péter felhívta rá a figyelmet, Kárpáti *Országalmájában* a kivégzés átváltozik esküvővé,<sup>169</sup> de ugyanez a jelenség megy végbe a *Világvevő*ben, ahol a vízbefulladás minősül át esküvővé, az *Akárki*ben pedig szintén esküvé válik a halál (melynek lehetősége már a középkori szövegben megvolt). Egy dramaturgiai szabály szerint, melyet Lope de Vegának tulajdonítanak, a tragédiának halállal, a komédiának pedig házassággal kell végződnie,<sup>170</sup> így az *Akárki* műfaját sem olyan egyszerű meghatározni, hisz a középkor a halált szerencsés fordulatnak tartotta, de a halál tragikussága mellett Kárpáti több helyen komikus elemekkel toldotta meg a középkori moralitást: nyelvi játékok a halál alakjával, a Weöres-intertextből adódó humor, a társak komikussága, amik a komédia irányába vinnék el a darabot, de mégsem válik azzá teljesen.

Az alaptörténet Kárpátnál már mai környezetbe kerül át Hofmannsthal feldolgozásával szemben, ahol csak a pénz megnőtt szerepe utal a korabeli világra. Kárpáti annak a hagyománynak részese, amit például Kafka képviselt azzal, hogy görög mitológiai és bibliai történeteket ültetett át saját korába. Ugyanezt tette Kárpáti az *Akárki*-drámával, ahogy szinte minden apró részletnek megvan a maga profán megfelelője. Az *Akárki* nála olyanná válik, mint egy városi legenda vagy ballada, ahogy kötet több darabjára is illik a kifejezés: a *Fogolyszökötés* beilleszkedni képtelen Borza Gáborára, a *Halhatatlan háború*ban a világégés borzalmaitól szorongó Honvédre vagy a *Világvevő* horgászaskor szerencsétlenül járt Janijára. Olyan mintha a *Tót atyafiak* és az *A jó palócok* Mikszáthjának népballadákra emlékeztető novellái íródának újjá. Kárpáti ugyanakkor a történetet nemcsak időben, hanem térben is közelebb hozta hozzánk, ahogy P. Müller Péter mondta: „a szekularizált, materiális és ideológiátlan világban igyekszik megláttatni a

<sup>166</sup> Richard Axton: „The Morality Tradition”, in *Medieval Literature: Chaucer and the Alliterative Tradition*, ed. Boris Ford, Harmondsworth, Penguin, 1982. 344.

<sup>167</sup> Az angol szöveg a *scourge* (ostor, korbács, de veszedelem, megpróbáltatás is) szót használja, ami még inkább erősíti a párhuzamot Jézus és Akárki szenvedése között, hisz bűnbánata önmaga megkorbácsolásával kezdődik.

„Here shall you receive that scourge of me, / Wich is penance strong that ye must endure, / To remember thy Saviour was scourged for thee / With sharp scourges, and suffered it patiently”

„Akárki”, 437–438.; Vö. „Everyman”, 223.

<sup>168</sup> Luk. 23,46.

A Vulgatában: „et clamans voce magna Iesus ait Pater in manus tuas commendo spiritum meum et haec dicens expiravit”. A vonatkozó részhez lásd <http://www.latinvulgate.com/lv/verse.aspx?t=1&b=3&c=23>, elérés: 2013.09.15.

Vö. „Akárki”, 451.; „Everyman”, 233.

<sup>169</sup> P. Müller: i. m. 723–724.

<sup>170</sup> Idézi P. Müller: „A színre vitt halál”, in P. Müller Péter: *Text és teatralitás*, Bp., Balassi, 2009. 197.

transzcendenciát.”<sup>171</sup> ahogy a haláltánc-metszetek is a köztünk megbúvó tragédiát jeleníti meg. Azzal hogy a mi időnkbe és terünkbe helyezte át az *Akárkát*, csak erősíti annak érvényességét, hogy még mindig nem tudjuk kivonni magunkat alóla, akárhogy változott a társadalom az évszázadok alatt, s rávilágít arra a keserű igazságra, ami ott lapul a haláltáncokban: halálunk pillanatában ugyan egyedül vagyunk, de velünk párhuzamosan mások is járják ugyanazt az utat.

## Bibliográfia

*A budapesti Katona József Színház honlapja,*

<http://katonajozsefszinhaz.hu/a-katona/38724-karpati-peter-akarki>, elérés: 2013.08.27.

„Akárki”, ford. Tellér Gyula, in *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. Szenczi Miklós, utószó Benedek András, Bp., Európa, 1984.

„Al Too Late” in *Anthology in English Literature. A Selection of Text from the Early Middle Ages to the High Renaissance*, I, ed. Éva Bús, Rednik Zsuzsanna, Veszprém, Veszprém University, 2004.

*Angol-magyar nagyszótár*, főszerk. Országh László, Magay Tamás, Bp., Akadémiai, 2003.

Axton, Richard: „The Morality Tradition”, in *Medieval Literature: Chaucer and the Alliterative Tradition*, ed. Boris Ford, Harmondsworth, Penguin, 1982.

Balázs Béla: „A kékszakállú herceg vára”, in *Az oroszán torka. 20. századi egyfelvonásosok*, vál., utószó Osztovits Levente, Bp., Magvető, 1974.

Barabás Judit: „Mese, játék, misztérium. Kárpáti Péter: Világvevő”, in *Alföld* 2001/1.

Benedek András: „Misztérium, mirákulum, moralitás – és a mai színjáték”, in *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. Szenczi Miklós, utószó Benedek András, Bp., Európa, 1984.

Calderón de la Barca, Pedro: „A világ nagy színháza”, ford. Fábri Péter, in *Színház dráma melléklet* 2002/12

Carroll, Lewis: *Alice Tükörországbán*, ford. Révbíró Tamás, Tótfalusi István, Bp., Móra, 1983.

Casagrande, Carla – Vecchio, Silvana: „A bűnök metaforái”, in Uő: *A hét főbűn. A bűnök középkori története*, ford. Falvay Dávid, Gecser Ottó, Bp., Európa, 2011.

Cawley, A[rthur] C[lare]: „The Moral Play of Everyman”, in *Everyman and Medieval Miracle Plays*, ed., introduction A[rthur] C[lare] Cawley, London – Melbourne, Dent, 1986.

Collins, Marcia: „The Dance of Death”, in Uő: *The Dance of Death in Book Illustration. Catalog to an Exhibition of the Collection in the Ellis Library of the University of Missouri-Columbia*, Columbia, Ellis Library – University of Missouri, 1978.

Csehov, Anton Pavlovics: „A csinovnyik halála”, ford. Szöllősy Klára, in Uő: *A csinovnyik halála*, ford. Devecseriné Guthi Erzsébet, Rab Zsuzsa, Szöllősy Klára, Bp., Európa, 1977.

D’Auvergne, Marcial: „Nőszemélyek haláltánc”, ford. Mészöly Dezső, in *Az igazi Villon. Mészöly Dezső fordításai és tanulmányai*, Bp., Gondolat – Magyar Művészeti Akadémia, 1993.

Diós István „kapu” szócikke, in *Magyar Katolikus Lexikon*, VI, főszerk. Uő., Bp., Szent István Társulat, 2001.

Diós István „lila” szócikke, in *Magyar Katolikus Lexikon*, VII, főszerk. Uő., Bp., Szent István Társulat, 2002.

Dömötör Tekla – Székely György: „A középkor vallásos színjátékai”, in *A színház világtörténete*, I, főszerk. Hont Ferenc, Bp., Gondolat, 1972.

Euripidész: „Alkésztisz”, ford. Devecseri Gábor, in *Euripidész összes drámái*, utószó Ritoók Zsigmond, Bp., Európa, 1984.

„Everyman”, in *Everyman and Medieval Miracle Plays*, ed., introduction A[rthur] C[lare] Cawley, London – Melbourne, Dent, 1986.

Faludy György: „A haláltánc-ballada”, in *François Villon balladái Faludy György átköltésében*, Bp., Magyar Világ, 1998.

---

<sup>171</sup> Uő: „A drámanyelv folklorizálása”, 723.

- Fried** István: „Prága (Kafka, Hašek) és Bécs (Hofmannsthal)”, in *Világirodalom*, főszerk. Pál József, Bp., Akadémiai, 2008.
- Gassner**, John: „The Morality Play”, in *Medieval and Tudor Drama*, ed., introduction, modernization Uő., New York, Bantam, 1971.
- Graves**, Robert: „Alkésztisz”, in Uő: *A görög mítoszok*, ford. Szígyártó László, Bp., Európa, 1970.
- Gurevics**, Aron [Jakovlevics]: „Élettörténet és halál”, in Uő: *Az individuum a középkorban*, ford. Vári Erzsébet, Bp., Atlantisz, 2003.
- Heaney**, Seamus: „A földalatti”, ford. Gerevich András, in Uő: *Hűlt hely. Válogatott versek*, vál., ford., szerk. Gerevich András, Imreh András, Mesterházi Mónika, Ferencz Győző, Pozsony, Kalligram, 2010.
- Heaney**, Seamus: „The Underground”, in Uő: *Opened Ground. Poems 1966–1996*, London, Faber and Faber, 1998.
- von Hofmannsthal**, Hugo: *Akárki. Játék a gazdag ember haláláról*, ford. Kállay Miklós, Bp., Genius, [1924].
- von Hofmannsthal**, Hugo: „Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes”, in Hugo von Hofmannsthal, *Dramen III. 1893–1927* (Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke), hrsg. Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1979.
- Huizinga**, Johan: „A halál víziója” in Uő: *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században*, ford. Szerb Antal, Dávid Gábor, Vas István, Tótfalusi István, utószó Klaniczay Gábor, jegyz. Vidrányi Katalin, Bp., Helikon, 1982.
- Jákfalvi** Magdolna – **Kékesi Kun** Árpád: „Teríték. Kortárs magyar dráma és színház”, in *Alföld* 2000/12.
- Jones**, Marion: „Early moral plays and the earliest secular drama”, in A. C. Cawley, Marion Jones, Peter F. McDonald, David Mills: *The Revels History of Drama in English. Medieval Drama*, I, London – New York, Methuen, 1983.
- Kárpáti** Péter: „Akárki. Morálisjáték”, in *Színház drámamelléklet* 1993/3.
- Kárpáti** Péter: „Akárki. Morálisjáték”, in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999.
- Kárpáti** Péter: „Fogolyszöktetés. Hajsza három felvonásban”, in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999.
- Kárpáti** Péter: „Halhatatlan háború. Fantázia”, in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999.
- Kárpáti** Péter: „Országalma. Vásári játék”, in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999.
- Kékesi Kun** Árpád: „Max Reinhardt és a látvány impresszionizmusa”, in Uő: *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007.
- King**, Pamela M.: „Morality plays”, in *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, ed. Richard Beadle, Alan J. Fletcher, Cambridge, Cambridge University, 2008.
- Kobel**, Erwin: *Hugo von Hofmannsthal*, Berlin, Walter de Gruyter, 1970.
- Kulcsár** Zsuzsanna: „Memento mori”, in Hahn István, Szabó Miklós, Kulcsár Zsuzsanna, *Világtörténet képekben. Az ókortól 1640-ig*, I, Bp., Gondolat, 1981.
- Madách** Imre: *Az ember tragédiája*, utószó Révai József, Bp., Magyar Helikon, 1962.
- Magyar-latin szótár*, szerk. Györkösy Alajos, Bp., Akadémiai, 1960.
- Magyar-német nagyszótár*, főszerk. Halász Előd, Földes Csaba, Uzonyi Pál, Bp., Akadémiai, 1998.
- McKinnel**, John: „Modern productions of medieval English drama”, in *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Richard Beadle, Alan J. Fletcher, Cambridge, Cambridge University, 2008.
- Mészáros** Tamás: „Akárki közölünk. Kárpáti Péter: Akárki”, in *A budapesti Katona József Színház honlapja*, 1993. <http://katonajozsefszinhaz.hu/a-katona/38898-akarki--meszaros-tamas--a-katona>, elérés: 2013.09.08.
- Nádori** Lídia *szerkesztői jegyzete*, in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999.

*Német-magyar nagyszótár*, főszerk. Halász Előd, Földes Csaba, Uzonyi Pál, Bp., Akadémiai, 1998.  
*Olasz-magyar nagyszótár*, I, szerk. Herczeg Gyula, Bp., Akadémiai, 1992.  
**P. Müller Péter**: „A drámanyelv folklorizálása. Kárpáti: Világvevő”, in *Jelenkor* 2001/6.  
**P. Müller Péter**: „A színre vitt halál”, in Uő: *Test és teatralitás*, Bp., Balassi, 2009.  
**Radnóti Zsuzsa**: „Kárpáti Péter. Szelíd író lázadó dramaturgiával”, in Uő: *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*, Bp., Palatinus, 2003.  
**Radnóti Zsuzsa**: „Szelíd író lázadó dramaturgiával. Kárpáti Péter: Világvevő”, in *Holmi* 2000/1.  
**Sándor L. István**: „A moralitás realitása (Kárpáti Péter: Akárki)”, in *Színház* 1993/5  
**Shakespeare**, William: „Hamlet, dán királyfi” ford. Arany János, in Uő: *Hamlet*, ford. Arany János, utószó Kéry László, Bp., Európa, 1981.  
**Simhandl, Peter**: „Max Reinhardt színháza”, in Uő: *Színház történet*, ford. Szántó Judit, Bp., Helikon, 1998.  
**Staud Géza**: „Ötezrek színháza”, in Uő: *Max Reinhardt*, Bp., Gondolat, 1977.  
**Strindberg**, August: „Haláltánc”, ford. Déry Tibor, in Uő: *Drámák*, vál., szerk. Osztoivits Levente, utószó, jegyz. Kúnos László, Bp., Európa, 1984.  
*Szent Biblia*, ford. Károli Gáspár, Bp., Magyar Bibliatársulat, 2001.  
**Újvári Edit** „kapu” szócikke, in *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*, szerk. Pál József, Újvári Edit, Bp., Balassi, 1997.  
**Villon**, François: „Panasz a mindeneket lebíró halálról”, ford. Szabó Lőrinc, in Uő: *Összes versei*, szerk., jegyz. Szegi Pál, utószó Gyergyai Albert, Bp., Európa, 1963.  
*Vulgata*, in <http://www.latinvulgate.com/lv/verse.aspx?t=1&b=3&c=23>, elérés: 2013.09.15.  
**Watkins**, John: „The allegorical theatre: moralities, interludes and Protestant drama”, in *The Cambridge History of Medieval English Literature*, ed. David Wallace, Cambridge, Cambridge University, 1999.  
**Weöres Sándor**: „Az éjszaka csodái”, in Uő: *Egybegyűjtött írások*, I, Bp., Magvető, 1986

## Képjegyzék

„Akárki”, ford. Tellér Gyula, in *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. Szenczi Miklós, utószó Benedek András, Bp., Európa, 1984. 413.  
*John Skott's Everyman*, <http://www.luminarium.org/renaissance-editions/everyman.html>, elérés: 2013.09.05.  
**Seitz**, Otto: „Ein neuer Todtentanz”, in Kozáky István: *A baláltáncok története III. A mai baláltánc*, Bp., Magyar Történeti Múzeum, 1941. XLIX.  
**Schellenberg**, Johann Rudolf: „Freund Heins Erscheinungen”, in Kozáky István: *A baláltáncok története III. A mai baláltánc*, Bp., Magyar Történeti Múzeum, 1941. XXVI.  
**Schellenberg**, Johann Rudolf: „Freund Heins Erscheinungen”, in <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/august-musaeus/schellenberg-und-musaeus-freund-heins-erscheinungen-in-holbeins-manier/equilibrist.html>, elérés: 2013.09.15.

## OSZTÁLYTEREMSZÍNHÁZ MINT A HATÁRÁTLÉPÉS TERE

A pubertáskorra a térben és időben egymástól távol eső társadalmak eltérő módon reagálnak. Hol halottnak tekintik a kamaszokat, majd szimbolikusan feltámasztják őket, hol pedig lassanként tanítják meg nekik a felnőtt társadalom jelzéseit, szabályait. A különbségek ellenére, alighanem mindenütt és mindenkor közös elem, hogy a serdülőkorhoz az átmenetiség, egyfajta köztes állapot kapcsolódik. A jelen társadalmunk reakciója az életkorból adódó „sem itt, sem ott” - helyzetre nemcsak az iskolai ünnepélyekben (szalagavató – ballagás – érettségi egymást követő hármában) vagy a vallási szertartásokban érhető tetten, hanem a korosztályokat megszólító színház serdülőket célzó előadásaiban is felfedezhető.

Az említett átmeneti állapot az ifjúsági színházi előadásokon<sup>1</sup> és annak nézőin kívül azonban, a Magyarországon viszonylag fiatal műfaj megítélését is jellemzi. Vekerdy Tamás szavaiból különös bizonytalanság, sehova nem sorolhatóság olvasható ki. „Egyrészt a kisdíjakok színházának még a gyerekszínházat tartom – míg a következő életkori szakasz, a kamaszkor színháza már, azt hiszem, semmiben sem különbözik a felnőttek színházától.”<sup>2</sup> Bár Nánay István elismeri a pubertáskorúakat megszólító előadások hasznát, ugyanakkor az okokat megjelölve hívja fel a figyelmet esetlegességére, hiányára a hazai színházi palettán. „Nálunk ugyanis az ifjúsági színház mint kategória főleg elméletben létezik, gyakorlatban alig. Egyrészt ennek a korosztálynak még a legkisebbeknek valóknál is kevesebb mű szól, másrészt e korosztály színházi megszólítása különösen nehéz feladat, erre még kevesebben képesek, mint amennyien jó gyerekelőadást tudnak csinálni.”<sup>3</sup> A műfaj megítélésének ellentmondásossága ugyanakkor tetten érhető abban is, ahogyan a színházi kritika közelít a témához. Bár az elmúlt években egyre több teátrum tekinti feladatának a serdülő közönség valamilyen módú megszólítását, ám csak elszórtan lehet részük valódi szakmai visszajelzésben. A mégis megjelenő kritikák többsége pedig inkább szól az ifjúsági színházi előadások fontosságáról és hazai hiányáról, mintsem a témával szolgáló produktumról magáról.

A felnőtt- és gyermek lét közti átmeneti, korosztályokat megszólító színházak terén is megmutatkozó állapot fontos témája a kulturális antropológiai kutatásoknak is. Victor Turner a beavatási szertartások elemzésekor az élet- és rituálészakaszban lévőket „küszöbembereknek” nevezi, akik „sem itt nincsenek, sem ott; a jog, a szokás, a konvenció és a szertartás által kijelölt és elrendezett pozíciók köztes területén helyezkednek el”.<sup>4</sup> Bár Victor Turner neve napjainkban egyre többször jelenik meg színházi tárgyú írásokban, valójában nem színházelméleti szakember, hanem kulturális antropológus volt. A kutatót nemcsak színésznő édesanyja és játékos megnyilvánulásai,<sup>5</sup> hanem a Richard Schechnerrel közösen szervezett „performance studies” konferenciákon való részvétele miatt

<sup>1</sup> Ifjúsági színházi előadásnak „olyan művészeti alkotást tekintek, amely a korosztályokat megszólító színház része, annak tizenégy és tizenhét év közötti nézőit célozza meg oly módon, hogy témáját egy, a közönségét érintő problémakörből választja ki. A felvetett kérdés kijelölhet az ifjúsági színházi előadásnak iskolai teret is, ezt tekintjük osztályteremszínháznak. A hitelesség érdekében a szerepeket a nézőkhöz hasonló korú, amatőr színészek is megtestesíthetik. Az ifjúsági színházi előadások letisztultak, következetesek, a színházi nyelv értésére készítik fel közönségüket, így a színpadi jelrendszer önmagában beavató jellegű. Az ifjúsági színházi előadást megelőzheti a drámapedagógia eszköztárából merítő előkészítő, s követheti feldolgozó foglalkozás, melyek beengedhetik nézőiket az addig zárt, fiktív világba, illetve lehetőséget kínálnak, hogy reflektáljanak mind a felvetett problémára, mind pedig a rendezés módjára.” Takács Ágnes: „Színház. Ifjúság. Internet. Vetítés.”, in *Színház – jelentés – emlékezet*, szerk. Kérchy Vera, Szeged, Jate-Press, 2013. 113.

<sup>2</sup> Vekerdy Tamás: „Gyermekszínház – diákszínház. Néhány gondolat fejlődéslelektani szempontból”, in *Tanulmányok a gyermekszínházról*, szerk. Földényi F. László, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1987. 82.

<sup>3</sup> Nánay István: „Állapotrajz”, in *Gyerekszínházak Magyarországon. Tanulmányok, elemzések, beszélgetések az elmúlt 15 évről*, szerk. Sándor L. István, Budapest, ASSITEJ Magyar Központ, 2006. 31.

<sup>4</sup> Victor Turner: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, ford. Orosz István, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 108.

<sup>5</sup> „Tudott nagyszerű előadó, dinamikus szemináriumvezető és résztvevő lenni, energikus és olykor karizmatikus játékos az élet nagyszerű kis játékaiban.” - Roger D. Abrahams: „Előszó”, in Victor Turner: *A rituális folyamat*, Id. kiad. 16.



is kapcsolják a színpadi világhoz. Turner 1950 és 1954 között ndembuk között élt, részt vett mindennapi életükben, s tapasztalatait összefoglalva 1969-ben jelentette meg tanulmánykötetét *A rituális folyamat* címmel. Turner azokat a rítusokat foglalta rendszerbe, amelyek az egyes életszakaszok lezárásaként, egy új út kezdeteként meghatározó szereppel rendelkeznek a nép életében.

A kutató Arnold van Gennep analitikus rendszerét tette pontosabbá, bővítette saját tapasztalatai alapján. Van Gennep küszöbátlépésnek tekinti az élet olyan eseményeit, amelyek valamely módon új világot nyitnak az ember számára. Így az ismeretlen házba való belépéstől, a házassági, temetési, beavatási, örökbefogadási szertartásokig az élet minden átmeneti helyzetét a *limen* latin szóval jelöli, melynek pontos jelentése 'határ, küszöb'. Arnold van Gennep a rítusok egyes szakaszainak elnevezését is a *limen* fogalomhoz köti. „*Ezért azt javaslom, hogy a korábbi világtól való elválasztó rítusokat preliminális rítusoknak, a határbelyzet alatti rítusokat liminális rítusoknak, az új világba való befogadó rítusokat posztliminális rítusoknak nevezzük.*”<sup>6</sup>

Turner van Gennep hármass rendszerét, s annak középső szakaszának elnevezését megtartva, elsősorban „életkrízis-rituáléknak” nevezett szertartásokat vizsgálta.

A preliminális fázist az *elkülönülés* (separation) fogalommal jelöli, hiszen ekkor a rituálé alanyai megválnak korábbi társadalmi státuszuktól, így létrejön egy meg- vagy visszafordított állapot. Az elhatárolódás azonban nemcsak társadalmi szinten történik meg, hanem térben és időben is létrejön. A beavatandók fizikailag is eltávolodnak a néptől, s ezzel az idő minőségét is megváltoztatják: átlépnek a szent térbe és időbe (időtlenségbe), azaz elválasztják magukat a profán világtól.

A *liminális* szakaszban, vagy *átmenetben* (transition) a rituálé alanyai áthaladnak az előzőleg létrejött kétértelmű téren és időn, ahol az eredeti és a rítus utáni társadalmi státuszuk egyszerre jelenik meg. A középső szakasz egyben az új szerep megszerzéséért folytatott harc ideje is, hiszen ekkor olyan megmérettetésre, próbatételre kerül sor, melynek sikeressége feltétele a továbblépésnek. A rituálé második, középső szakaszában létrejövő társadalmi együttlétet Turner a *communitas* kifejezéssel jelöli. Ebben a közösségi élményben nem tűnnek el az egyéni különbségek, az emberek csupán elszakadnak ekkor kötelességeiktől és jogaiktól, egy rövid időre felfüggesztik azokat. Ebben az állapotban a szertartás résztvevői őszintén, minden hierarchiától mentesen ki merik mondani egyéni véleményüket. „*A spontán communitasban az egymással kapcsolatban lévő emberek egyetlen szinkron és hőmpölygő esemény teljes értékű részeseivé válnak.*”<sup>7</sup>

A harmadik fázis a *betagozódás*, amikor a résztvevők a szertartás során megszerzett új, biztos s az előzőnél magasabb státusszal illeszkednek be a társadalomba.

A magyar szakirodalomban nemcsak az általános színházelméleti szövegek, hanem a gyermekszínházi tanulmányok is utalnak a rituális folyamatra, amelyeket Turner írt le és elemzett részletesen. Novák János magát a színházi helyzetet felelteti meg a turneri háromszakaszos szertartásnak.<sup>8</sup> Az életből kiszakadva, a problémákat hátrahagyva először elkülönül a néző embertársaitól, mikor belép a színházterembe, majd új élmények hatására, a közönséggel gyakorlatilag eggyé válva az „átmeneti szakaszba” érkezik, harmadik lépésként új ismeretekkel és új szemlélettel „betagozódik” a társadalomba. Novák szerint a három fázis leginkább a csecsemőknek szánt előadások alatt figyelhető meg, hiszen itt a babát színház-értésben segítő szülő vagy kísérő is aktív szemelője lesz a színpadi történeteknek, s így számára is lehetővé válik a világ újrafelfedezése. Takács Gábor, színész-drámatanár a színházi nevelési programokat<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán, L'Harmattan Kiadó, PTE Néprajz – Kulturális Antropológia Tanszék, MTA Néprajzi Kutatóintézete, 2007. 55.

<sup>7</sup> Victor Turner: „A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbológiáról”, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*, ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó, Budapest, Kijárat Kiadó, 2003. 41.

<sup>8</sup> Novák János: „Színház = Gyerekszínház”, in *Magyar gyermekszínházi műhelyek. Elemzések, tanulmányok, beszélgetések a IV. Gyermekszínházi Biennálé tükrében*, szerk. Sándor L. István, Budapest, ASSITEJ Magyar Központ, 2008. 13-14.

<sup>9</sup> TIE (Theatre in Education). A színházat pedagógiai céllal használó több órás meg-megszakított előadás, melynek elemei főként a drámapedagógia a eszköztárából származnak.

társadalmi performanszként értelmezi<sup>10</sup>, így az elválasztás szakasza az iskolai közegből történő kiszakadás, a küszöb fázis a foglalkozáson való részvétel, a betagozódás pedig a felmerülő kérdésekre kapott új válaszokkal, megoldásokkal való visszatérés a társadalomba, iskolába.

A turneri liminalitással azonban feltehetően a fent említettekkel szorosabb kapcsolatot mutat az ifjúsági színház. Különösen akkor válik egyértelművé ez a kapcsolat, ha figyelembe vesszük Erika Fischer-Lichte színházértelmezését is. Erika Fischer-Lichte a színházat olyan kulturális performanszként fogja fel, amely régóta összekapcsolódott az identitással: „*azt a tézist képviselem (...), hogy nemcsak az átmenet rítusa, hanem a színház is a kulturális performansz olyan műfajának tekinthető, amely rendkívül szorosan kapcsolódott össze az identitásképződés és identitásváltás folyamatával*”.<sup>11</sup> Fischer-Lichte a turneri határátlépés fázisait az elválasztás, transzformáció és betagozódás fogalmakkal különíti el egymástól, s a beavatandót is a változás felől közelítve transzformálandó személynek nevezi. A rítusban a résztvevők performatív cselekvések során új identitásra tesznek szert, s ezzel térnek vissza a társadalomba. Fischer-Lichte azonban nem tekinti egy az egyben átmeneti rítusnak az előadást, ám azt egyértelműen kijelenti, hogy a színház a határátlépés tereként is értelmezhető. „*Míg az átmenet rítusában rendszerint a résztvevőknek kell transzformálódniuk, addig a színház mindenekelőtt a néző számára teszi lehetővé az identitásváltást, még hozzá azáltal, hogy a színész a szeme láttára veszi fel azoknak a szerepeknek az identitását, amelyeket színre visz. (...) Ebben az értelemben tehát a színház a határátlépés tereként fogható fel és írható le.*”<sup>12</sup>

Fischer-Lichte téziséét elfogadva, ha a színházat, identitásváltást előidéző jelenségként értelmezzük, a kamaszkort pedig az énkép megszilárdításának és az önazonosság-keresés időszakának tekintjük, azonnal érthetővé válik, miért van szükség ifjúsági előadásra, s miért elengedhetetlen ezek vizsgálata. Az önmagát kereső fiatal olyan előadást tekint meg, amely magában is identitásának átgondolására készíti, ráadásul mindezt a nézőt foglalkoztató kérdések (közösséghez való tartozás, függőség, öngyilkosság, idegengyűlölet, szexuális hovatartozás stb.) mentén teszi. A jó ifjúsági előadások tehát nemcsak általánosságban gondolkodtatnak el, hanem a serdülők számára fontos témák kapcsán releváns kérdéseket vetnek fel. Az ifjúsági színházi előadások színészei olyan szerepeknek az identitását vállalják, amelyek elfogadása és a velük való azonosulás eleve kérdés a kamasz számára. Ez a színház soha nem a kész választ mutatja meg, hanem mindig kérdez, s megjeleníti az egymással szembenálló oldalak véleményeit is. Segíti tehát a fiatalokat abban, hogy kérdéseikre saját választ találjanak, és hogy újabb önálló kérdéseket tegyenek fel maguknak, s ezzel egyre közelebb kerüljenek identitásuk megtalálásához.

A kérdésfeltevés, az ifjúsági színházi előadások helyszíne lehet az osztályterem, az a tér, ahol a pubertáskorúak (feltehetően az otthoni mellett) a legtöbb időt töltik. E térválasztást alkotói szempontból nemcsak a jövő nézőgenerációjának kinevelése teszi indokolttá, hanem az a cél is, hogy az intézményi szocializációs hely felvetette problémák kerüljenek a művészi kommunikáció középpontjába. Az osztálytermi tér következtében a fikció terének világa és a nézőket (diákokat) körülvevő valóság összemosódik. A serdülő nézők így az osztályteremszínházi előadások során nemcsak a központi kérdés okán találkoznak identitásváltást előidéző jelisséggel, hanem azért is, mert a speciális tér miatt a művészet és az élet határára kerülnek, hasonlóan ahhoz, ahogy azt Erika Fischer-Lichte későbbi munkájában, *A performativitás esztétikájában* azt leírja. „*Úgy tűnik, mindenekelőtt az juttatja a résztvevőket a küszöbállapotba, ahogy működéséptelenné válik a művészet és a valóság oppozíciója, illetve az erre épülő többi ellentét.*”<sup>13</sup> Az osztályteremszínház esetében azonban a

<sup>10</sup> Takács Gábor: „Padláváza a színpadon. Egy kortárs színházi jelenség: színházi nevelési programok jelenléte Magyarországon”, in *Színház*, 2009. február, [http://www.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35069:padlovaza-a-szinhazon&catid=27:2009-februar&Itemid=7](http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35069:padlovaza-a-szinhazon&catid=27:2009-februar&Itemid=7), elérés: 2013. 09. 28.

<sup>11</sup> Erika Fischer-Lichte: „Színház és identitás”, in Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001. 12-13.

<sup>12</sup> Erika Fischer-Lichte: „Színház és identitás”, id. kiad. 13.

<sup>13</sup> Erika Fischer-Lichte: „Liminalitás és transzformáció”, in Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 243.

„köztes állapotot” (bitwixt and between) nem a performer teste idézi elő, hanem az átértelmezett és átértelmeződött osztálytermi tér.

Ilyen átértelmeződött térbe viszi Szophoklész *Antigoné* című drámáját a Szputnyik Hajózási Társaság és Gigor Attila rendező. A serdülő középiskolások tudatában kötelező (és ebből következően utált) olvasmányként élő tragédia Máthé Zsolt újrarendezésében jut el az osztálytermekbe. Az önálló gondolkodást és a saját vélemény vállalását középpontba állító *mise en scène* szándékosan hagyja meg és használja a Magyarországon ma is legelterjedtebb frontális osztályterem-elrendezést.

A tanterem mint edukációs tér gyakran tárgya a környezetpszichológiai, pedagógiai és neveléstörténeti kutatásoknak, hiszen elrendezése árulkodik az ott folyó munkáról, összefüggésbe hozható teljesítménnyel, környezeti kompetenciával, helypreferenciával stb. Az *Antigonéban* (is) használt frontális elrendezés középponti eleme a tanári asztal, amellyel minden esetben szemben helyezkednek el a diákok padjai, esetleg még (a katedra segítségével) ki is emelkedik közülük. A tanári asztal mögött található a tábla, melyre lehetőség szerint minden diáknak rálátása van. A tanulók egymás mellett és mögött, de soha nem egymással szemben, Magyarországon általában kettesével foglalnak helyet. A diákok ülésrendje a tanév elején – bizonyos pedagógiai elvek alapján – meghatározott, s érvényessége a tanév végéig tart. E hagyományos térelrendezés Comenius oktatási koncepcióján alapul, melynek lényege egyrészt a diákok tömeges elhelyezése a teremben, másrészt a pedagógus középpontba állítása, aki (harmadrészt) állandóan és közvetlenül ellenőrizni tudja a padban ülőket.<sup>14</sup> Az *Antigoné* osztályteremszínházi előadásában a frontális elrendezésű edukációs tér jelenti tehát a „valóságot”, amely párbeszédbe lép a fikcióval s elmosza az „élet” és „művészet” oppozícióját.

Az így létrejövő, Fischer-Lichte által leírt „köztes állapothoz” akkor jutunk még közelebb, ha az *Antigoné* osztályteremszínházi terének megértéséhez Patrice Pavis rendszerét használjuk. Pavis három alapvető térleírási módot ajánl: a külső objektív, a gesztikus és a dramatikus teret.<sup>15</sup> A külső objektív tér „*feltölthető és leírható*”<sup>16</sup>, és három elemre oszlik: a teátrális helyre, a színpadi térre és a liminális térre.

A teátrális tér Pavis szerint a színházépület, amelynek kétségtelenül a néző számára (akár az előadást is befolyásoló) jelentése van. Az osztálytermi előadások esetében az iskola épülete válik teátrális térre. Így az iskolaépület (a hétköznapi tér) és a színházépület (ünnepi tér) egymásba olvad, s ezzel a néző számára egy köztes (átmeneti) helyzet alakul ki. A közönség nem távolodik el a hétköznapi terétől egy szent térre, így egymásra íródik a két hely jelentése. A teátrális tér hatása mindebből következően nagymértékben függ attól, hogy a pubertású nézők hogyan viszonyulnak saját intézményi környezetükhöz. A színházzsociológia körébe tartozó hatásvizsgálat elvégzése nélkül is fontos felhívni itt a figyelmet az iskolával kapcsolatos helypreferencia-vizsgálatok eredményére. „*A helypreferencia-vizsgálatok (...) tipikus eredménye gyerekek és kamaszok esetében, hogy a fiatal korosztály a gyakran használt helyeket (pl. iskola vagy otthoni fürdőszoba) egyértelműen nem kedveli. A gyerekek számára kedvelt környezetek rangsorában gyakorlatilag soha nem szerepel az első helyen az iskola.*”<sup>17</sup> Azzal tehát, hogy a két épület (iskola és színház) „egymásba omlik”, a *mise en scène* elfogadja és felvállalja a nézők negatív hozzáállását, ráadásul ebből az attitűdből építi fel önmagát.

A színpadi tér a színészek és a technikai személyzet helye, amely Pavis szerint tisztán elkülönül a nézőtérrel.<sup>18</sup> A nézőtér és a színpad szétválasztásának jelzett helye pedig a liminális

<sup>14</sup> Németh András: „A tanterem és berendezésének története”, in *Iskolakultúra* 2002. szeptember, 25. <http://www.iskolakultura.hu/ikultura-folyoirat/documents/2002/9/tanulm2002-9.pdf>, elérés: 2013. 09. 28. és Düll Andrea: „Edukációs környezetek: oktatási-nevelési helyszínek környezetpszichológiája”, in *Iskolai egészségpszichológia*, szerk. Demetrovics Zsolt, Urbán Róbert, Kökényei Gyöngyi, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2007. 50-51.

<sup>15</sup> Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 135.

<sup>16</sup> Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, id. kiad. 135.

<sup>17</sup> Düll Andrea: „Edukációs környezetek: oktatási-nevelési helyszínek környezetpszichológiája”, in id. kiad. 61.

<sup>18</sup> Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, id. kiad. 135.



tér. „*A liminális tér: jelzi a színpad és a nézőtér, vagy a színpad és a kulisszák közötti (általában tiszta, de sosem véghezvihető) szétválasztást. A liminalitás többé-kevésbé jelzett: rivaldafény, gyertyák, a »figyelem burka«, amelyet a színész mentálisan húz maga köré, hogy a többiek tekintetétől elszigetelődjön.*”<sup>19</sup> Az Antigoné osztályteremszínházi előadásában nem különböztethető meg egymástól a színpadi tér és a nézőtér, így a liminális tér, mivel Pavis szerint ennek lényege a szétválasztás, megszűnik. A frontálisan elrendezett tanterem abban az állapotban marad az előadás során, ahogy az előző tanórán volt és semmilyen fizikailag érzékelhető jelzés nem jelöli ki a nézők és a színészek helyét.

A gesztikus teret a színészek jelenléte és mozgása jelöli ki. Az Antigoné iskolai előadásán a frontális elrendezésű tanteremben a szereplőknek megvan a saját tere és csupán meghatározott pontokon lépnek ki és távolodnak el innen. A középpontban elhelyezkedő tanári asztal mellett és hozzá általában legközelebb a Kreónt megtestesítő színész foglal helyet. Az asztalhoz a többi szereplő csak akkor közelít(het), ha kapcsolatot szeretne létesíteni Kreónnal. A hatalmat ebben a térben a tanári asztal képviseli, amely alapvetően meghatározza a szereplők tanteremben elfoglalt helyét.

Antigoné és Iszméné a tanári asztaltól távolabb, de annak környezetében foglalnak helyet, majd az előadás végén Antigoné „barlangba kerülésével” egy hátsó padba ül. Antigoné tehát eltűnik a hatalom (a tanári asztal) közeléből, és olyan helyre kerül, ahonnan a közösség véleményét a legkevesebb eséllyel tudja befolyásolni. A padok közé a Haimónt és a Hírnököt megtestesítő színészek lépnek a leggyakrabban, hiszen ők visznek Kreónnak híreket a külvilágból, illetve a közvéleményről a királyi palotába. A *mise en scène* gesztikus tere tehát az edukációs színtér formális elrendezése által erősen meghatározott. A színészek mozgása a teremben a tanórai tanár-diák mozgást követi és írja le, hiszen vannak, akik a könnyedén és gyakran, felemelkedést remélve kerülnek a hatalom közelébe (Hírnök), mások viszont a rendszert megtagadva távolodnak el tőle (Antigoné). A gesztikus tér és a mozgás által ismét „*működésképtelenné válik a művészet és a valóság oppozíciója*”<sup>20</sup>, mely tovább segíti az átmeneti állapot létrejöttét.

A nézők és az előadás között fontos közvetítői szerepet tölt be a kórus átírt szövegeit mondó „Mesélő”. Ő a tanári asztal és a serdülő nézők padjai között foglal helyet, a diákokkal együtt nézi végig a tragédiát, ám néhol kritikus hangvétellő magyarázataival szakítja meg az előadást. Az átmenetiség szempontjából azonban nemcsak saját köztes állapota miatt fontos a „Mesélő”, hanem azért is, mert mintegy „szertartásvezetőként” vesz részt a színházi eseményen. Ő érkezik először az osztályterembe, ő vezeti be a résztvevőket a thébai mondakörbe. A „Mesélő” magyarázatai és táblai rajzai a korábbi és másutt történt eseményeket idézik. A tábla az előadás későbbi pontjain is a színen kívül történetek elmesélését segíti, így ez megfelel a Pavis által meghatározott dramatikus térnek, hiszen ez hordozza a „*fiktív helyről, figuráról és elmesélt történetekről*”<sup>21</sup> szóló átfedéseket.

A „Mesélő” a thébai mondakör ismertetése után kéri a diákokat, hogy álljanak fel, s egyperces néma csenddel emlékezzenek meg az áldozatokról. Ezzel az aktuálisan tulajdonképpen elválasztja a tanulókat a hétköznapi élettől, és átvezeti őket az előadás fiktív, ám a valóságtól korántsem független világába. Az előadás végén a Mesélő vezeti ki a diákokat a színházi világból, hiszen az ő dala közben vonulnak ki egyenként a szereplők az osztályteremből. A beavatási szertartások három fázisának megidézésével az osztályteremszínházi tér valóban a határátlépés tere lesz, ahol művészet és valóság nem választható el egymástól. A *mise en scène* ezzel felhívja a résztvevők figyelmét az őket körülvevő hétköznapi valóságra, arra a hierarchiára épülő világra, amely a tantermi elrendezésben is leképeződik.

Az utolsó dal hangsúlyozza az osztályterem frontális elrendezése és a diákok véleményét nem kérdező iskolarendszer, valamint Kreón ellentmondást nem tűrő intézkedései közötti összefüggést. „*Mikor az ember már csak arra lesz jó, hogy ül és kussol. Első napomon az iskolában, nem*

<sup>19</sup> Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, id. kiad. 135.

<sup>20</sup> Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, id. kiad. 243.

<sup>21</sup> Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, id. kiad. 137.

ismernek. Tanár néni, aki tanít engem, átnéz rajtam. Lehet, hogy ez nehez, de úgysem mondom el. Egyedül körbe-körbe, ez igazából téboly!”<sup>22</sup>

A több ponton egymásba olvadt terek által előidézett „köztes állapotból” az előadás utáni feldolgozó drámafoglalkozás vezeti ki a néző-résztvevőket. A beszélgetésen már egymás felé fordítják a padokat és a színészek segítségével kérdéseket fogalmaznak meg a diákok az egyes karakterekkel, a látott történetekkel és természetesen (remélhetőleg) saját identitásukkal kapcsolatban. Így feltehetően megváltozott szemlélettel érkeznek vissza (tagozódnak be) újra a hétköznapiakban.

Mindennek fényében elmondható, hogy az Antigoné osztályteremszínházi tere Pavis rendszere alapján több szinten is a az Erika Fischer-Lichte által leírt köztes állapotba juttatja a közönséget. A hétköznapi (iskolai és osztálytermi) és a művészi (színház, „királyi palota”) tér egymásba olvadása az mindennapok átgondolására készíthetik a nézőt, ezért az előadást identitásváltást előidéző jelenség egy darabjaként, azaz a határátlépés tereként értékelhetjük.

## Bibliográfia:

- Abrahams**, Roger D.: „Előszó”, in Victor Turner: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, ford. Orosz István, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 16.
- Düll** Andrea: „Edukációs környezetek: oktatási-nevelési helyszínek környezetpszichológiája”, in *Iskolai egészségpszichológia*, szerk. Demetrovics Zsolt, Urbán Róbert, Kökönyi Gyöngyi, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2007. 44-69.
- Fischer-Lichte**, Erika: „Színház és identitás”, in Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001. 7-18
- Fischer-Lichte**, Erika: Liminalitás és transzformáció, in Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 241-248
- Nánay** István: „Állapotrajz”, in *Gyerekszínházak Magyarországon. Tanulmányok, elemzések, beszélgetések az elmúlt 15 évről*, szerk. Sándor L. István, Budapest, ASSITEJ Magyar Központ, 2006. 26-34.
- Németh** András: „A tanterem és berendezésének története”, in *Iskolakultúra* 2002. szeptember, 17-28. <http://www.iskolakultura.hu/ikultura-folyoirat/documents/2002/9/tanulm2002-9.pdf>, elérés: 2013. 09. 28.
- Novák** János: „Színház = Gyerekszínház”, in *Magyar gyermekszínházi műhelyek. Elemzések, tanulmányok, beszélgetések a IV. Gyerekszínházi Biennálé tükrében*, szerk. Sándor L. István, Budapest, ASSITEJ Magyar Központ, 2008. 8-22.
- Pavis**, Patrice: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó, 2003.
- Takács** Ágnes: „Színház. Ifjúság. Internet. Vetítés.”, in *Színház – jelentés – emlékezet*, szerk. Kérchy Vera, Szeged, Jate-Press, 2013. 111-117.
- Takács** Gábor: „Padlóváza a színpadon. Egy kortárs színházi jelenség: színházi nevelési programok jelenléte Magyarországon”, in *Színház*, 2009. február, [http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35069:padlovaza-a-szinpardon&catid=27:2009-februar&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35069:padlovaza-a-szinpardon&catid=27:2009-februar&Itemid=7), elérés: 2013. 09. 28.
- Turner**, Victor: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, ford. Orosz István, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Turner**, Victor: „A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbiológiáról”, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*, ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó, Budapest, Kijarat Kiadó, 2003. 11-53.
- Gennep**, Arnold: *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán, L'Harmattan Kiadó, PTE Néprajz – Kulturális Antropológia Tanszék, MTA Néprajzi Kutatóintézete, 2007.

---

<sup>22</sup> Részlet az előadásból

**Vekerdy** Tamás: „Gyermekszínház – diákszínház. Néhány gondolat fejlődéslelektani szempontból”, in *Tanulmányok a gyermekszínházról*, szerk. Földényi F. László, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1987. 62-92.

## SZERETET ÉS SZENVEDÉS A KORTÁRS OPERÁBAN ÉS A BAROKK PASSIÓBAN

### *I. Előzetes érvénytelenítések*

#### *A beszédről szóló keresz*

A *Hálátlan dögök* kortárs operaként, a szó latin jelentésében<sup>1</sup> egy olyan felajánló, átadó mozzanatot hordoz, mely a műfaj narratív hagyományaival és elvárásaival szembehelyezkedve az elmondásnak egy kényszerhelyzetét teremti meg. Zenébe való beágyazottsága a cselekmény lineáris előrehaladását folyton elodázza, késlelteti; a *Hálátlan dögök* első jelenetében a hozzáférhetőségnek, hozzáférhetetlenségnek ilyen játéka tükröződik.

A szereplők közti párbeszéd médiumai (pl. telefonbeszélgetés) átalakítják az opera befogadását kísérő konvenciókat, képtelenné teszik a tragikus, drámai ívű cselekmény színrevitelét, becsatornázzák a hangokat egy ellenőrzött térbe (Lilla nincs is jelen a színpadon, a nézőtér alól szólal meg a hangja), ahol az elbeszélés is összeszűkül. Ezzel együtt a narráció idődimenziója válik fontossá, hiszen a történet mesélésében bekövetkezett zavar előtérbe helyezi a rá fordított időt, mely halasztások és késleltetések révén a történetben eltompítja, megszünteti az ok-okozatiságot és a linearitást<sup>2</sup>.

A zenében azt a narratív funkciót, mely célokat, okokat és véletleneket terelt időbeli egységbe, ún. egyensúlyformák<sup>3</sup> biztosították. Ezek a zenei idő múlását mozgásként, helyváltoztatásként érzékelték, vagyis olyan pillanatok sorozataként, melyek egy lineáris síkban mozognak (Charles 1995). Ezzel szemben a soroló formák, mint pl. a fuga, vagy a rondó nem hordozhattak történetet Ricoeur kritériumai<sup>4</sup> alapján; felépítésükben inkább hasonlítottak önmagukba visszatérő hurokhoz vagy spirálhoz, mint valahonnan valahova tartó vonalhoz. Időszerkezetüket ezért inkább az ismétlés, a sztázis, a felejtés határozta meg.

Amennyiben mégsem Ricoeur szerint határoznánk meg, mégis miben állhat az ilyen, soroló formákból felépülő zene narrativitása? Leonard B. Meyer amerikai zeneesztéta értelmezésében a narrativitás azt jelenti, hogy „egy önmagában élettelen zenei szövetbe egy máshonnan jövő időbeliséget oltunk be [...], a nyelv vagy az elbeszélés, a tárgy vagy a program időbeliségét. [...] a »külső« relációk e »megzenésítése« nélkül az »additív« zenék az összefüggéstelenség homályába süllyednének” (Grabócz 2004).

Ez a fajta narráció felidézi a zenei-történeti múlt egy-egy ismerős szerkezetét, de egy anarratív zenei anyagba való beillesztése révén azt elrontja, harmóniai szerkezetét dekomponálja (Grabócz 2004), és ezzel pedig a zenének arra a jellemzőjére fordítja a figyelmet, amelyet eddig a harmóniák elfedtek, de Cage szerint a legfontosabb: az időre. Mert mi az, ami alapján felfogunk

<sup>1</sup> Opera latinul mű, munka, fáradozás, szolgálattétel, idő/alkalom valamire.

<sup>2</sup> Algirdas Julien Greimas, a litván származású szemiotikus második narrációs modelljében az egymást követő események kapcsolatát (az elbeszélést) folyamatos átalakításként, transzformációként értelmezi. Ebben a modellben a négy alapfunkció (kiindulási helyzet/szerződés, gonosztett/hány, keresés/próbatétel, visszaállítás) segítségével az elbeszélés olyan drámai folyamatot hoz létre, mely az alaphelyzet felborulásától a rend helyreállításáig vezet. Greimas elmélete a szintagmatikus eseménysort logikaira cserélve kiiktatja az elbeszélésből az időt. Paul Ricoeur kritikájában viszont felhívja a figyelmet arra, hogy a történet alaphelyzete és a megoldás közt próbák (időbeli késleltetések) egész sora húzódik, melyek szétválasztják a kezdeti hiányt és annak megszüntetését. Ezek a késleltetések lesznek azok, melyek összekötik az események egymásutánját egy alakzatteremtő dimenzióval, hogy a különböző események összefüggő történetté állhassanak össze. Vö. Grabócz Márta: *Zene és narrativitás*, Pécs, Jelenkor, 2004. 20-26.

<sup>3</sup> Ide tartoznak a szimmetriaközponttal rendelkező szerkezetek, mint pl. a barokk ABA- forma vagy a szonátaforma. Vö. uo. 20-26.

<sup>4</sup> Lásd 2. lábjegyzet.

egy hangot? Hangmagasság? Hangerősség? Hangszín? Időtartam? Cage úgy érvel<sup>5</sup>, hogy amennyiben a hangnak az ellentétéként a csendet határozzuk meg, ahhoz, hogy egyáltalán összehasonlíthassuk őket, közös tulajdonságokat kell keresnünk. És ami mind a hangnak, mind pedig a csendnek jellemzője, az az időtartam. Meglepő módon ez az „elrontott” narráció végső soron Ricoeur kritériumait is teljesíti, hiszen időbeli távolság keletkezik a mű megalkotásának százszázszézer pillanata és az elbeszélte történet műtszerű elemeinek narrációs fozslányai között.

A *Hálátlan dögök* felől az operát egy ilyen elrontott narrációban tudjuk értelmezni – egyrészt kibillen az opera ’idő/alkalom valamire’ jelentése azáltal, hogy Gát minden igyekezetével maga mögött szeretné tudni a történetmondást mint szolgálattételt, másrészt meg a zenei anyag megformáltsága közelít a sztáziséhoz, az anarratív szerkezetekéhez. Ebben a folyamatos feszültségben elmondás és elmondhatatlanság között a *Hálátlan dögök* egy másik műfaj sajátosságait veszi magára.

A passió, ellentétben az operával, nem tekinti, nem tekintheti céljának egy történet elmondását. A passió Krisztus szenvedéseiről szól, Krisztus keresztyét hirdeti, semmi esetre sem láttatja, meséli el vagy dolgozza fel; nem konceptualizálható időben történő epizódok egymásra következő sorozatában, ahogy ezt Ricoeur-nél láttuk. Ha úgy tetszik, a passió beavatás (ki-avatás, ki-vezetés) is – ’kiállítás, elszenvedés’ jelentésében olyan mértékű szenvedés köré összpontosul, mely egyaránt hozzáférhetetlen a teológiai, filozófiai vagy művészeti diskurzusok számára, ezzel szemben beleíródik a testbe<sup>6</sup>. Hogy egyáltalán megpróbálkozhasson önmaga elmesélésével, folyamatosan rajta kívüli történeteket, narratív sémákat illeszt magába tanúságként, melyeket hiteltelenít és szétroncsol. Mert ahelyett, hogy a tanúságként idézett narratívák ténylegesen nyelvbe helyeznék a kereszt tapasztalatát, hiátust hoznak létre ebben a tapasztalatban azáltal, hogy nem eredeti helyükön állva mesélnek el egy olyan történetet, amelynek átélője nem lehet jelen a szövegben.

Ezt látszik alátámasztani a *Máté-passió* nyitókórusának felszólítása („Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen!”<sup>7</sup>) az evangélista rákövetkező recitativójának értelmében: („Da Jesu diese Rede vollendet hatte”<sup>8</sup>). Amennyiben a „diese Rede” a nyitókórusra mint szövegbeli és nem az evangéliumra mint hagyománybeli előzményre hivatkozik, a nyitókórus mint Jézus külön kérése (szolgálattétel) tagolódna, hogy a végsőig feszülve (fáradozás) segítsünk a kereszt eseményének elbeszélésében (a nyitókórusban jelenlevő ’klagen’ egyszerre fordítható ’sírni’, ’panaszkodni’ és ’perlekedni’ értelemben is). A Kommt, ihr Töchter... ezáltal egy olyan tanúságot nyit meg, melyet a passióban saját testünkkel szavatolhatunk.

J. S. Bach *Máté-passió*jában és Dargay Marcell *Hálátlan dögök* című operájában, kimutatható az egymásba való átjárás fokozott lehetősége. A barokk passió időszemléletében még nem rendeli alá magát teljesen a zenei modernség paradigmájának (nem annyira célirányos, lineáris mint amennyire körkörös, rituális), a kortárs opera pedig folyamatos próbálkozásokkal érvényteleníti a zsákutcának bizonyult lineáris-harmóniai elvet.

Látszik ez abból is, hogy amíg az opera jelentése (mű, szolgálattétel, idő/alkalom valamire) és többé-kevésbé lineáris elbeszélői magatartása, végkifejlete vonatkozatható a *Máté-passió*ra, a passió szenvedésre irányultsága és elbeszélhetetlensége, a linearitás megbontása a *Hálátlan dögök*ben is észrevehető.

<sup>5</sup>John Cage: *A csend*, Pécs, Jelenkor, 1994. 25-31.

<sup>6</sup>Veres Bálint Odüsszeuszon keresztül példázza a zene testre hatását – a betömött fül legénység számára a zene egyetlen hatása Odüsszeusz testén válik láthatóvá, nézhetővé, amint megpróbálja magát kiszakítani a kötelek közül, és ezzel fájdalmat okoz magának, annyira, hogy saját identitása szűnik meg, megszállottá válik, hangszerré, melyen a zene játszik. Vö. Veres Bálint: „Occurrence in the Music – Music in the Occurrence”, in *Orientation in the occurrence*, szerk. Berszán István, Kolozsvár, Komp-Press, 2009..

<sup>7</sup>„Jöjjetek, lányok, sírjatok velünk” – a Máté-passió német szövegét Winkler Lajos magyar fordításában közlöm. A bibliai idézeteket az új protestáns fordítás szerint adom meg magyarul. *Biblia*, Budapest, A Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1991.

<sup>8</sup>„Amikor Jézus befejezte mindezeket a beszédeket, így szólt tanítványaihoz.”

A két periféria között a narrációs szerkezet segítségével járhatunk át – mindkét mű narrációs szerkezetében van egy olyan elem, amely egy elbeszélés-kényszert, egy kívülről jövő igényt iktat be arra, hogy nyelvileg/zeneileg is leképezzük. Ez a külső, narratív kényszer folyton más nyelven mutatkozik meg (nem véletlenül választottam a nyelvileg/zeneileg leképezni kifejezést, mely rögtön három médiumra is utal – a hangra, a beszédre és a képre). Ugyanis az elbeszélésnek nincsen egy egységes fogalmi nyelve, folyton metaforákhoz nyúl, legyen az akár zenei, akár irodalmi.

A metaforák használata abba a hitbe ringat, hogy rajtuk keresztül közvetlenebb hozzáférést kaphatunk a valósághoz. Ami nem közelíthető meg a valóság számára, azt a metafora áthidalja. Viszont a kívülről beidézett narráció olyan metafora lesz, amely nem belső szükségszerűségből, hanem önkényesen vezet be egy tertium comparationis a kijelentésbe (Charles 1995), saját magát rögtön ki tudja cserélni újabb és újabb metaforákra, egészen a végtelenségig (az áthidalás mint metafora is ezt érzékelteti, valamit felülről, nem a saját szintjén megközelíteni).

A „kívülről jövőnek” nincs kiemelt, előnyben részesített alapja, mert folytonos átvételekből építkezik – amit mi fogalmi rendszerként szeretnénk értelmezni, az folyton leképeződik egy újabb metaforikus-allegorikus szinten, újabb alakzatokat felhasználva, melyek képtelenek önmagukból magyarázni magukat.

A két mű egymásra és egymásban olvasásával ki szeretném billenteni a narrációnak azokat a geometriai metaforáit, amelyek segítségével ezek az adott műveket beszéltetni tudják. Ehhez csapdaként egy újabb geometriai metaforát választok azáltal, hogy a *Máté-passiót* és a *Hálátlan döögöket* operaszerű passió és passiószzerű opera chiazmusaként értelmezem és képezem le egy keresztalakzatra.

Így a narratív útvonal a chiasztikus szerkezetből adódóan folyton önmaga tükörképébe hátrál. Bényei szerint ez lehetne akár a narráció alapképlete, hisz „többszörös, többtényezős retorikai tranzakciókról, cserékről” esik szó benne; viszont ennek is meg lehet találni a rögzített pontját, mely éppen a rögzíthetlenséget hatályba léptető hiány lesz. „Mintha statikus geometrikusság, és nyelvtan helyett dinamikus, de éppoly kiszámítható algoritmusok határoznák meg a narratívák működését, illetve alogocentrikus lebontását”<sup>9</sup>.

Ezáltal viszont a hagyományos értelemben vett narratológia szűnik meg, hiszen nem beszélhetünk lineáris történetmondásról, sem segítségül hívott külső történetről, csak önmagába és folyton egymásba oltott retorikai útvonalak állandó mozgásáról. Ez a nyelv nem maradhat leleplezetlenül, folyamatosan, mozdulatról mozdulatra reflektál saját elbeszélésének inadekvátságára, hozzáférhetetlenségére, hiszen maga a kereszt önmagába forduló alakzata is egy olyan helyre mutat, ami már nincs<sup>10</sup>, a halott és feltámadt Krisztusra. Eképp a kereszt eseménye egy nem-narratológiát léptet életbe azáltal, hogy egy, már érvénytelen nyelven igyekszik valamit közölni saját elmondhatatlanságáról.

<sup>9</sup> Bényei Tamás: „Dekonstrukció és narratológia (és Borges)”, in *Alföld*, 53. évf., 12. sz. XX..

<sup>10</sup> A halál, mint kiút a narratológiából olyan kényszer hoz létre az elbeszélésben, mely egy azon kívül, azon túl (szintén metaforák) levő megjelenítésére, megidézésére irányul; úgy rendez, alakítja a szöveget, hogy nincsen benne, viszont mégis benne van, de nem mint folytonosság, hanem mint seb, mint hiátus, mint törés. Ez felfüggeszti a linearitást és abszolút hozzáférhetetlenként ismételt próbálkozásokat kísérel meg saját elbeszélésére. Ebből az is következik, hogy a halál, mint esemény nem tapasztalható meg nyelvileg (a szövegből kilépő olvasó egyszerre akarja megtapasztalni a halált és visszajönni, hogy elmesélhesse). Ettől a folyamatos próbálkozástól a halál egyszerre valóságos terminus és metafora (halálról szóló beszéd), mellyel az elbeszélés allegorizálja saját képtelenségét arra, hogy önmagáról beszéljen. Jelentésének kettőssége, mely folyamatosan kibillenti egymást, a halált egy olyan „örökös eltolódó inherens hiánnyá” teszi, melynek hiány mivolta is megkérdőjeleződik. A halál úgy írható le, mint az alapját vesztett metafora mozgása, mely egy olyan időbeliséget generál, amely narratív, de nem logocentrikus – Vö. uo. XX.

## *A keresztről szóló beszéd*

A nem-narratológia a keresztről szóló beszéd érvénytelenítésében támaszkodhat a negatív (apofatikus) teológia okfejtésére is. Eszerint Isten nem ragadható meg semmiféle emberi fogalommal vagy képpel, hiszen „[Istennek] sem képzelete, sem vélekedése, sem értelme, sem gondolkozása nincsen. Nem is értelem vagy gondolkodás, de nem is mondható ki, és nem is gondolható el. Nem is szám, nem is rend, nem is nagyság, nem is kicsiség, egyenlőség vagy különbözőség [...], nem is fény, nem is él, nem is élet, nem is lényeg, nem is örökkévalóság, nem is idő [...]. Nem a nemlétező dolgok közül való, nem is a létezők közül, és sem a létezők nem ismerik meg Őt úgy, amint van, sem Ő nem ismeri meg a létezőket úgy, amint vannak [...]. Nincs rá vonatkozó állítás, sem tagadás” (Pszeudo-Dionüsziosz 1994, 264).

Isten és ember viszonya itt a radikális különбözés<sup>11</sup> felől artikulálódik; a negatív teológia folytonos rákérdésével evidenciákat érvénytelenít, narratívákat mozdít ki helyükről, melyek jelle válva folyton eltolják, eltakarják Isten lényegét. Ezért a narratívák tagadásának végcélja mégis pozitív: kiüresítve magunkat az Istenről alkotott fogalmaktól szabaddá válunk arra, hogy megtapasztaljuk kivetítéseink Istene helyett a felcímkézhetetlen, élő Istent.

Az apofatikus teológia magát a testet teszi meg jelle, amely a neoplatonikus gondolkodásban az emberi lélek bukott karaktereként Isten fölfoghatatlanságának legfőbb okává vált (Sivadó 2003, 303-312). Ez pedig fölveti a kérdést, hogy miként nyilvánulhat meg a nem-szubjektum, a nem-létező a legtörékenyebb létező és véges korlátai között? És mi történik ezzel a nem-szubjektummal a halálban?

Erre válaszol Luther keresztről szóló teológiája, a *theologia crucis*<sup>12</sup>, mely szerint Isten Deus absconditus, rejtőzködő, hiányzó Isten, aki teljes dicsőségében nem, csak a keresztt és a szenvedés eseménye által (per crucem et per passionem), annak testbe íródó tapasztalataként fogadható be. Isten művei (opera) Luthernél mindig ellenkező látszat alatt (in deformia) jelennek meg, és sohasem színről színre (vö. 1 Kor 13), csak önmaguk ellentétében (sub contrario specie) beszélhetők el. Ezért választotta Isten a keresztt eseményét (1 Kor 1, 17-29), mely bolondság (μωρία) és botrány (σκάνδαλον) a zsidó prófécia és a görög Logosz érvényben levő és egymást kiegészítő beszédmódjai számára (Badiou 2012), hogy Isten, aki belülről, a halál állapotából újíttja meg az embert, nem válhasson hozzáférhetővé egy olyan szempontrendszer számára sem, amely őt hatalmilag kisajátíthatja<sup>13</sup>.

Isten Pálnál és Luthernél a nem létezők Istene, mert maga sem létező, aki a semmiket választja ki, hogy „semmiké tegye a valamiket”. A jól körülhatárolt zsidó és görög, a totalizálhatóság igényével fellépő diskurzus megszűnik a kereszttben, helyette olyan nem-diskurzus jön létre, mely a töredékesség, a bolondság ígéretével kap esélyt a kegyelemre<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Ennek a megismerhetetlenségnek válik (mégis) metaforájává a Pszeudo-Dionüsziosz által is említett ragyogó sötétség. Ahhoz, hogy ezt a sötétséget, Isten feltételezett helyét (tehát nem-Istent) a szubjektum megtapasztalhassa, Dionüsziosz és Nüsszai Gergely szerint misztikus utat kell bejárnia. Ehhez szolgál analógiaként Mózes esete: „És ekkor Mózes elválik mindattól, ami látható, és amit lát, és behatol a megismerhetetlenség valóban misztikus homályába, melyben kizár minden megismerő megragadást, és elkerül a mindenképpen érinthetetlenben és láthatatlanban. Egészen azé, aki mindenben túl van. Rajta kívül senkié: sem a magáé, sem másé. Mindenfajta megismerés szüneteltetése révén jobb része szerint egyesül azzal, aki teljesen megismerhetetlen, és azáltal, hogy semmit sem ismer, értelemfeletti módon ismeretre tesz szert.” In Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész: „Misztikus teológia”, in *Az isteni és emberi természetéről*, vál. Vidrányi Katalin, Budapest, Atlantisz, 1994. 264., valamint 2 Móz 24, 12-18; illetve 2 Móz 33, 18-23. Ez viszont egy fölfele irányuló mozgást feltételez, a szubjektumnak a feloldódását abban a mégis-metaforává váló felhőben, amely eredetileg a nem-szubjektum Isten helyét jelölte.

<sup>12</sup> szemben a *theologia gloriae* álláspontjával, mely arisztotelianus alapokon Istent, mint pozitív lényt definiálja

<sup>13</sup> 1 Kor 1, 17 „Mert nem azért küldött engem a Krisztus, hogy kereszteljek, hanem hogy az evangéliumot hirdessem; de nem szólásban való bölcseséggel, hogy a Krisztus keresztje hiábavaló ne legyen.” (Károli-fordítás)

<sup>14</sup> A zsidók testesítik meg a csoda, a kivétel diskurzusát, melyben a próféta jelek és csodák által lép kapcsolatba a transzcendenssel. A görögök a kivétellel szemben a törvényt, a világ rendjének beszédmódját jelképezik. A bölcsesség a világ kozmikus rendjén keresztül nyilvánulhat meg. Ez a két állapot, a görögöké és a zsidóké egymással szemben

A kereszt nagyszombat hiátusában végbemenő nem-narratológiája olyan nem-helyet jelöl ki ezen elbeszélés számára, mely saját lényegéből adódóan mint törés és halál, megközelíthetetlen. Ami a Nagypéntek után van, az semmiféle struktúrából, sem a geometria és sem az etika törvényeiből nem következik, Krisztus keresztje folyamatosan íródik attól a pillanattól kezdve, hogy meghal, és bennünk is ez történik, a kereszt íródásának végtelen kezdete a seb, a felejtés, az anarráció terében. Krisztus halálának íródása nem aktív tett Balthasárnál, hanem a szenvedés (passio) lényegéből adódó sztázis, a 'poklok kapuinak megnyitása' helyett 'holtaknál levés', halottként lenni szolidárisnak (con-passio) a halottakkal.

Ami narratív és amiről beszélni lehet, az az előtt, a fölött, az alatt – vagyis olyan „valóságok” (tulajdonképpen metaforák), melyek a feltámadás eseményének fényében egy olyan nyelv (a sub contrario) képeivé válnak, mely nyelvet viszont éppen a feltámadás eseménye (a színről színre látás) érvénytelenít. Mivel nem lehet onnan méríteni a szavakat, ahol Isten Igéje is hallgat, a megüresítés botránya, annak folyamatos íródása (σκανδαλον, κρισις) nem szüntethető meg, nem üresíthető ki<sup>15</sup>; túlmutat a szemlélődő magatartáson és az embert beletaszítja a hit döntésébe.

A döntésnek ezen a pontján viszont tisztáznunk kell, hogy mit is értünk testen és szenvedésen. Pálnál az ember nem 'testtel rendelkezik', hanem testként (szóma) él. A szóma az ember egészét jelöli, amelynek képessége és lehetősége van az önmagával mint tárgyával való rendelkezésre, de arra is, hogy elveszítse ezt a rendelkezési erőt és kiszolgáltatottá lehessen. Amennyiben a szóma önálló cselekvés alanyaként jelenik meg, (vö. Róm 8,13 – a test cselekedetei), olyan idegen hatalom alá kerül, amely elragadja a szubjektumtól az önmagával való rendelkezés hatalmát (Róm 7,20b: „nem én teszem, hanem a bennem lakó bűn”); ezt Pál a szarksz névvel jelöli. A szarksz önmagában nem negatív, hiszen mint hústest, a nyers materialitásnak, a mulandó, természetes és esendő dolgoknak jelölője, nem mitológiai és nem fiziológiai fogalom (Bultmann 2003), csak annyiban válik negatívvá, amennyiben uralomra tör az emberben, és eltünteti a közte és a szóma közt fennálló különbséget.

A szenvedés ilyenformán a szómának egy olyan állapota, melyben az teljesen a szarksz felé irányul, de még nincs belevetve abba (Weil 1998). A szenvedés olyan törékenységet helyez az ember lényének (a szómának) a központjába, amely hosszú és intenzív fizikai fájdalommal jár: „Lelkünk testi része csak a kényszerként jelentkező szükségszerűsége érzékeny, méghozzá egyedül a fizikai fájdalomként jelentkező kényszerre. Ugyanaz az igazság hatol a testi érzékelésbe a fizikai fájdalommal, az értelemben a matematikai demonstrációval, a szeretetre való képességbe pedig a szépséggel.” (Weil 1998) – írja le Simone Weil a szenvedés helyett a szerencsétlenség (malheur) fogalmával a magárahagyottságnak azt a végső tapasztalatát, amelynek Krisztus volt részese a kereszten.

---

áll, egymással megfeleltethető. A kozmikus totalitás és a kivételes jel ugyanis kölcsönösen kizárják egymást. Badiou ezeket az Atya diskurzusainak nevezi, mert ezek engedelmisségen, alávetettségen alapszanak. Ezzel állítja szembe az új szubjektum által megképzett Fiú diskurzusát, azt a beszédmódot, amely nem „tud” semmit. Sem örök igazságokat, sem egysíkú jövőképet. Az eseményt hirdeti, mint a szubjektumot létrehozó történet. „Mi pedig a megfeszített Krisztust prédikáljuk” – írja Pál, továbbá: „Sőt azokat választotta ki Isten, akik a világ szemében bolondok, hogy megszégyenítse a bölcsüket, és azokat választotta ki az Isten akik a világ szemében nem előkelők, sőt, lenézettek; és a semmiket, hogy semmikké tegye a valamiket; hogy egyetlen ember se dicsekedjék az Isten színe előtt” 1 Kor 1, 27-29.

<sup>15</sup> „Az az indulat legyen bennetek, ami Krisztus Jézusban is megvolt, mert ő Isten formájában lévén nem tekintette zsákmánynak, hogy egyenlő Istennel, hanem megüresítette önmagát, szolgai formát vett fel, emberekhez hasonlóvá lett, és magatartásában is embernek bizonyult; megalázta magát, és engedelmeskedett mindhalálig, mégpedig a kereszthalálig. Ezért fel is magasztalta őt Isten mindenek fölé, és azt a nevet adományozta neki, amely minden névnél nagyobb, hogy Jézus nevére minden térd meghajoljon, mennyieieké, földieké és földalattiaké; és minden nyelv vallja, hogy Jézus Krisztus Úr az Atya Isten dicsőségére.” Fil 2, 10-11.



A szerencsétlenség igazságtapasztalata azonban nem lehet akart, helye pedig, a keresztt, nem válhat öncéllá, hiszen az a szóma teljes megsemmisítését, feloldódását jelentené az elszabadult szarkszban. Weil szerint viszont szeretnünk lehet a szerencsétlenség lehetőségét<sup>16</sup>, és kívánhatjuk, hogy társuljon ehhez Krisztus kereszttjének hordozása, amely teret és időt betöltő szükségyszerűségként taszítja a szarksz határáig az emberi szubjektumot.

A test és a szenvedés elbeszélhetőségét a barokkban az affektusok tana<sup>17</sup> dolgozta ki olyan módon, hogy saját retorikai eszközeit testi impulzusokként érzékeltette, és az őt éréken beáramló affektusokon keresztül becsatornáztatta a testbe<sup>18</sup>. Az elbeszélés fő céljává váló megindítás (movere) így a retorikai megformáltságra, mint az affektusok vehikulumára tekintett, egy ilyen retorika pedig kiterjeszthette működését nem csak a költészetre, hanem a zenére is<sup>19</sup>.

A beáramló affektusok intenzitása folytán a zene radikálisabban alkalmazza a movere retorikai kategóriáját, ugyanis nem csak megmozgat, vagy megindít (movere), hanem a szubjektumot teljesen váratlanul és meglepetésszerűen kiforgatja önmagából (van Elferen, 2009, 79), erőszakot tesz a testen<sup>20</sup>. Szómaként-létezését kibillenti és a szarksz irányába fordul, materialitássá, közlekedő edénnyé, retorikává téve a testet, teret nyitva az affektusok szabad áramlásához. Az őt érzék az affektusoknak a portáléja, kapuja a szómához, míg az érzékszervek ennek eszközei<sup>21</sup>; több érzékterület felhalmozása pedig az affektust is intenzívebbé teszi.

<sup>16</sup> „[A] szerencsétlenséget nem szabad kívánnunk, az természetellenes, beteges eltévelyedés; s főképpen: a szerencsétlenség lényege szerint olyan, hogy önmagunk ellenére viseljük el. Ha nem merültünk még alá benne, csak azt kívánhatjuk, hogy majd bekövetkezték Krisztus kereszttjében való részesedést jelentsen. Viszont ami valójában folytonosan jelen van, amit következésképpen mindig lehet szeretnünk, az a szerencsétlenség lehetősége.” In Simone Weil: *Szerencsétlenség és istenszeretet*, ford. Bende József, Vigília Kiadó, 1998.

<http://www.vigilia.hu/regihonlap/1998/9/9809sim.html>, elérés: 2013. 04. 19.

<sup>17</sup>Az affektustan (Affektenlehre) a barokk zeneesztétikának az a területe, amely a szenvedélyek, indulatok és kifejezéseik összefüggéseit tárgyalja. Az affektustan összekapcsolja a nyelv és a zenei nyelv tulajdonságait ötvöző musica poeticát a retorikával. Athanasius Kircher Musurgiája nyolc affektust különböztet meg, ezek: szerelem, szenvedés, öröm, harag, együttérzés, félelem, arcátlanság, elcsodálkozás. Ugyanő kiemeli ezek közül három fő affektust, melyek: az öröm, a szerelem és a szomorúság.

<sup>18</sup>„[I]t is known to our Master, [...] that passions of the psyche produce changes in the body, that are great, evident and manifest to all. [...] On this account, the physicians have directed that concern and care should always be given to the movements of the psyche, these should be kept in balance.” ([T]udott dolog ez a mi Mesterünk számára [...] hogy a lélek szenvedélyei változásokat eszközölnek a testen, melyek nagyszerűek, nyilvánvalóak és mindenki számára megnyilatkoznak. [...] Ezt figyelembe véve az orvos aggodalmának és törődésének célja mindig a lélek működésének egyensúlyban tartása kell hogy legyen. – saját ford.) In Ariel Bar-Sela, Hebbel E. Hoff & Elias Farus: *Moses Maimonides' Two Treatises on the Regimen of Health*, Transactions of the American Philosophical Society, ns 54. (1964), Part 4: 25.

<sup>19</sup>„Gleich wie eines Oratoris Ampt ist / nicht allein eine Oration mit schönen anmutigen lebhaftigen Worten / und herrlichen Figuris zu zieren / sondern auch recht zu pronuncijeren, und die affectus zu moviren: ... Also ist eines Musicanten nicht allein singen / sondern Künstlich und anmütig singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret / und die affectus bewegt werden / und also der Gesang seine Endschaft / dazu er gemacht / und dahin er gerichtet / erreichen möge.” (Hasonlóképpen egy szónok hivatalához illően ne csak szép, kecses, élénk szavakkal és nagyszerű képekkel díszítse szónoklatát, hanem azt helyesen is ejtse, és a szenvedélyt is mozgásba hozza: ... így egy zenésznek (Musikant) nem egyszerűen az éneklés, hanem a művészi és kellemetes énekés a feladata: így érintheti csak meg a hallgatók szívét és hozhatja mozgásba a szenvedélyt, és a zene is elérheti célját, amiért létrehozták és amely felé törekszik. – saját ford.) In Michael Praetorius: *Syntagma Musicum III. Termini musici*, reprint ed. Willibach Gurlitt, Kassel, Bärenreiter, 1958. 229.

<sup>20</sup>„Music, die nicht ans Hertz, nicht an die Seele dringt, / Aus Tönen zwar besteht, doch nur die Ohren zwingt, / Der nicht Natur und Kunst Klang, Anmuth, Krafft gegeben, / Ist nur ein todtes Werck, es fehlt ihr Geist und Leben.” (Az olyan zene, mely sem a szíven, sem pedig a lelken nem hatol át habár hangokból áll, de csak a fület erőlteti meg, és amelynek a természet és a művészet csengést, kellemet és erőt nem adott holt mű csupán, hiányzik szelleme és élete. – saját ford.) In Johann Adolf Scheibe ajánló költeménye, in Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

<sup>21</sup>„Die Sinnen sind Seelen-, nicht Leibeskräfte, ob sie gleich, während der Bereinigung mit dem Körper, nicht ohne dazu bequeme, leibliche Werkzeuge gebraucht werden können. Warum sollten wir denn das Vergnügen dieser Kräfte und herrlichen Eigenschaften ausschliessen, da mir von ihnen ja aus der Erfahrung wissen, dass sie der Seelen, als Thüren und Eingänge, zur Freude dienen? Warum, frage ich, sollten wir sie doch von denjenigen

## II. OPERA (*passio*)

Mi számít műnek, fáradozásnak, szolgálattételnek a *Hálátlan dögök*ben, mi az OPERA Dei? Amennyiben a sub contrario lutheri logikáját olvassuk rá a *Hálátlan dögök*re, Isten művei Gát hatástalan kezeléseiben, illetve Ádám gyilkosságaiban mutatkoznak meg? A fáradozás Ádám ironikus replikáiban („megint nekem volt dolgom”<sup>22</sup>) ölt testet, a szembesítés, a hiteles narráció ideje meg folyton halasztódik, illetve mediális torzulásokat szenved el (a telefonbeszélgetés szűkített tere Gát és Lilla között; a trauma elbeszélésének módja Laci esetében, aki ballada műfaját roncsolja; a gyermekmondóka kimaradása Hajnalnál, mint az erőszak beáramlása).

Magától érthetődőnek tűnne Gátot a passió kitettség-állapotába belehelyezni. Hiszen Gát e<sup>23</sup> hangon szólal meg, ami azért is érdekes, mert az egyetlen hang=egyetlen jellem felállás a középkori passióknak a jellegzetessége<sup>24</sup>, és ez a hang a passiók Jézusának sajátja. A helyzet ezzel szemben az, hogy Gát először a hatalom törvényes képviselőjeként jelenik meg az operában. Álláspontja folyton tagadó („Lilla, le ne merd tenni!”, „Nem a vádat képviselem”, „Nem az a dolgom, hogy ítélkezzem maga fölött.”), a regiszter, melyben megszólal, hivatalos, távolító. Az e hang gravitációs központként viselkedik a g-vel és a h-val szemben egy tonális-funkcionális rendszerben.

Gát egy olyan, kívülről hozott narratív sémát, a nyomozás elbeszélését kíván az operában érvényesíteni, melyet a zenei szövet kilúgoz és melynek ellenáll: Az opera nyitánya (a kottában mint „Előjáték”) a formai elemek minimumát használja fel, motivikus szinten két elemből építkezik: a szimmetrikus arpeggióból, valamint az ostinatóból (ezeket két hegedű, egy brácsa, egy cselló és egy basszusklarinét szólaltatja meg). A nyitány nem alkot egységes dallami ívet, azt folyton megtörik véletlenszerű akkordok a zongorán (a zongora nem klasszikus operahangszer, jelenléte idegen behatolásként is értelmezhető), az összhangzattant, a hangok egymáshoz való viszonyának szimbolikáját pedig elrontja a hangközök ritmussá kódolása, áttevődése egy harmónia-dominálta rendszerből egy ritmus és idő által meghatározott látszólagos rendszertelenségbe.

Gát elmondani nem akart, megúszni szándékozott történetét saját logikája is kikezdi. Kérdőből a felelő szerepébe kényszerül, de nem felel, hanem elhalaszt, kitér, felfüggeszt (*suspensio*), nem vállal felelősséget (*responsibilitas*) válaszáért (*responsio*). A helyettesítés, a

---

Ergetzlichkeiten ausschliessen, die unsere Glückseligkeit in jenem Leben recht vollkommen machen?” (Az érzékek lelki- és nem testi energiák (Kräfte), habár az anyagi testtel (Körper) való tisztító találkozásuk (Bereinigung) során nem célszerű ezeket az élő test eszközei (leibliche Werkzeuge) nélkül működtetni. Miért kell nekünk ezeknek az erőknek és energiáknak, remek tulajdonságoknak élvezetét kizárni, ha tapasztalatunk arra mutat, hogy ezekben a lélek, (Seele) mint kapukban és bejáratokban, örömét leli? Miért kellene ezeket attól a gyönyörűségtől megfosztani, mely boldogságunkat az életben igazán kiteljesítené? – saját ford.) In Johann Mattheson: „Vorrede” és „II. Schätzbarkeit der Harmonie”, in Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

<sup>22</sup> A *Hálátlan dögök* szövegét a rendelkezésemre (Sz. Ö.) bocsátott példányból adom meg.

<sup>23</sup> Mattheson barokk hangsorszimbolikájában az ei hangra épülő E-dúr jellemzője: „összehasonlíthatatlanul jól fejez ki kiábrándultságot, vagy egészen halálos szomorúságot, a végletesen szerelmes, reménytelen és menthetetlen dolgokra a legalkalmasabb, és bizonyos körülmények között metsző/döntő/szenvedő és átható lehet, de nem annyira, hogy összevethető lenne test és lélek végzetes elszakadásával.” In Johann Mattheson: *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. A részleteket fordította Elena Maria Şorban.

<sup>24</sup> Encyclopaedia Britannica Online (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/445790/Passion-music>), elérés ideje: 2013. 04. 22. – Akkor a tizenegy fokú skála alsó négy hangja Jézust jellemezte, a középső három az evangélista, míg a felső négy a turba regisztere volt. Nem csak Gát, hanem Balázs és Lilla szerepe is hanghoz kötött – Lilla megszólalásai h, (Gát hangjával tiszta kvintet ad ki), Balázséi g hangon történnek (ez kis tercet ad ki Gát, és nagy tercet Lilla hangjával). Ha a recitativóban valamelyik szereplő a másikat említi, átlép a hangjára, de ugyanez érvényes a másik által megtestesített érzelmek vonatkozásában is: a tiltás, a szigor rendre e hangon szólal meg; Balázs köztes helyzete folyton ingadozik apja és anyja között.

tanúk beidézése (feláldozása) célja ellenében hat, hiszen a tanúság soha nem válhat bizonyítékká, mivel folyton kívül van az eredeti okfejtésen, és ezen belül is megőrzi annak okfejtésen kívülségét. A zenei anyagban az öt áldozat látszólagos dallami és szerkesztésmódbeli különbsége illusztrálja ezt, és ezzel együtt azt, hogy a tanúságok a maguk rendjén nem válaszolnak Gát hívására, hiszen kívül- és túl-levőségük folyamatában nem tartoznak hozzá a magyarázathoz vagy bármiféle igazsághoz (Derrida 2005). Mindeközben Gát szerepének megfordulása őt is kiforgatja basszussal alátartott pozíciójából és tanúvá teszi (a tizenegyedik jelenetben elfogy alóla a kíséret, énekhangja szinte egyedül marad). Gát szerepét illetőleg szintén fennáll a veszélye, hogy sematikusan ábrázoljuk, amennyiben a mindenható, mindentudó szereplőtől a saját egyéniségét is elvesztő roncsig jutunk el. Ez is egy lehetséges narratív vonal egy operán belül. Ezt a szenvedés fogalmával szeretném a továbbiakban kimozdítani.

Gát tényfeltárásában egyfajta közvetettséget tapasztalunk: a hivatalos beszéd (Ádámmal szemben); a tonalitás öltözete, amellyel infantilisnak nézi az áldozatokat (hetedik jelenet, Anna); az áldozatok beidézése. A tanúság folyton halasztódó metaforasorának viszont csak a halál alakzata vethet véget, ezért van szükségünk Ádámmra, a gyilkosra. Azonban mivel a halál maga is kettős természetű, egyfelől az áldozatok tényleges halála, másrészt mint a történet allegóriája saját elbeszélhetetlenségére, Ádám is rendelkezik ezekkel a tulajdonságokkal. Neki nincsen alaphangja, valós léte is megkérdőjeleződik.

Amennyiben a narratív hagyományban nézzük Ádám alakját, ez is kibillent a megszokott pozícióból, több szinten jelenlevő helycseréknek vagyunk tanúi: ha Madách Tragédiája felől nézzük, Ádám és Lucifer szerepének megfordítását láthatjuk – míg a Tragédiában Lucifer vezette Ádámot az emberiség történetén keresztül, itt Ádám veszi át az irányító szerepét, ahogy előrébb haladunk a tanúvallomásokkal. Ha a passió hagyományára hagyatkozunk, Ádámot tenor recitativója a passiók narrátorává, evangélistává teszi. Viszont az evangélista mindig recitativo secco, itt meg recitativo accompagnatíval találkozunk, ami Jézus sajátja (Jézus a passiókban mindig basszus).

Ádám dallama folyamatos átvételekből építkezik. Az ötödik jelenetben Hajnal gyerekdalát használja fel hordozóként: itt maga a gyerekdal („nem szabad piszkos lesni a ruhám ki kell mosni ki kell vasalni biztos elszakítanám”) a zsup-zsup-kenderzsup dallamát és ritmusát veszi át, mintegy szerkezetében hordozva Hajnal sorsát is („zsup zsup kenderzsup/ ha megázik kidobjuk”). Ádám felfestője ezzel a többszörös rétegződéssel lép kapcsolatba, először egy ártatlannak tűnő mesei motívumot felhasználva („csiribí csiribá / rá se kellett fűjnom”), majd ezt telítve, megerősítve: Hajnal: „mert sírni azt / sosem szabad”; Ádám: „jobb lesz neked / a föld alatt”). Gát itt ugyanazt a zenei motívumot használja, mint Ádám: „én ezt a lányt / kezeltem”. A kottában ezután Gát motívuma tüköralakzatban az Ádámé felé közelít. A hetedik jelenetben Anna jazz-betéte ér össze Ádám áriájával a testről: „doktor úr, öleljen át (vagy: ön nem ver át) / a test... a test...”.

Ádám alakja olyan nemlétté, virtualitássá áll így össze, mely nincs, de lenni akar. Ez a virtualitás eldönthetetlenségében a szenvedést, egy olyan nincset akar kibillenteni, amely nem akar túllépni önmagán, nem akarja önmagát elhalasztani. A szenvedés a testen megtapasztalható, kívülről jövő erőszakkal szembeni befogadás, eltolódás az anyagi irányába. A szenvedésben (passióban) hordozzuk úgy a bennünket szétzúzó szükségszerűséget, hogy erre a hordozásra adjuk (dono) magunkat, vállaljuk a tanúság kimondhatatlan felelősségét.

A kilencedik jelenetbeli ballada az irracionalitás teljes eluralkodása az operában, itt mélyül el a leginkább az az anarratív zenei szövet, amely a sztázisban a felejtés, az elrontott narráció példáját adja. A dallam vonala mintha vánszorogna, a kromatikus szerkesztésmód meg kiegészül a nyelv gondolatritmusaival, mely az ismétlés révén egymástól értékében ellentétes képeket kapcsol össze.

A ballada műfaji utasítása (quasi una ballata popolare) a tavaszköszöntő ének szókészletével („holott szép kikeletkor zöld ágak”), mely a maga során szintén elhangolódik („nincs szebb dolog a végüknél”). Az állati és emberi egymásbajátszatása („kutya, tehén, disznó visíthat, sírhat,

nyöghet/ minden csupa vér, vér, vér”; „anyám vinnyog, sikít, suttog”), és az archaizáló, elliptikus kifejezésmódnak a szlenggel való ütköztetése csak előrevetíti a még nagyobb erőszakot a zenei struktúrában. A brácsa az eddig unisono énekhanggal ütközik politonálisan, a balladába beáramló elektroakusztikus zörejsor meg a notáció, a lejegyzés teljes csődjét hozza magával: a kottában csak az időtartama jelenik meg ennek a behatásnak, meg egy egyenes vonal párhuzamosan egy hullámos vonallal, néha rá merőleges ütemvonallal.

Az ezután következő passió-travesztia, mint színház a színházban, az opera tetőpontja látszólag semmilyen kapcsolatban nincs az őt megelőző jelenetekkel – valójában sub contrario következik belőlük: egyrészt a narratív szerkezet csődje előhívja a passióra jellemző tipikus szereposztást – Pilátus, főpapok és vádolók, evangélista, Jézus. A polgármester monológja („Én csináltam néki, bizonyítványt néki/ az autóhoz is jogosítvány kell”) és erőteljes színpadi játéka igencsak emlékeztet Gát kifogásaira is; a Hazudik! felkiáltás pedig mintha a Feszítsd meg!-et idézi.

Másrészt az elhangolt ballada, mint a kortárs zenei nyelv térbeli mélypontja nem folytatható, viszont a passiónyitány (mely ugyanazon a hangon nyit, amelyen Ádám a balladában zár) felől a ballada modális hangsorba szerveződik. A passió tonális rendszere egy ilyen kerülő után sokkolja a befogadót. Viszont itt is egy látszólagos ellentét bontakozik ki.

A zenei anyag és a szöveg narrativitása látszólag különválik, mintha a szöveg alulretorizálná a dallam fenségességét. A tizedik jelenet g-moll-ban indít. Ez, Mattheson szerint „csaknem a legszebb hangnem, mely [...] szokatlan bájt és tetszetősséget hordoz magában, amely révén egyaránt gyengéd-üdítő, illetve törekvő és kellemes, röviden: mindkettő mérsékelt panasszal és temperált örömmel megszólalva tetszetős és nagyon hajlékony”. Ez viszont modulál Esz-dúrba a jelenet második részében. A recitativo visszatér g-mollba, majd a zárlatoknál B-dúrba modulál, amely „súlyos dolgok felé emeli a lelket”.

A travesztia több dallamfoszlányában teremt kapcsolatot a *Máté-passió*nak azzal a részével, amely Krisztus Gecsemáné-kertbeli teljes elhagyatottságát írja le. Az O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz recitativójával elkezdődő sorozattal az a reszketés, remegés idéződik be a *Hálátlan dögök*be, amelyet a Jézust látó isteni tekintet és az ezt a tekintetet (már) nem látó Jézus között rejlik, melyet a Mattheson által matt, csillogás nélküli melankóliaként definiált f-moll<sup>25</sup> kíséri alkalmazása támasztja alá, mely hangnem Bachnál a kivételesen nagy fájdalmat jelzi. Ennek az állapotnak egy, még egy láthatatlan Isten jelenlétét is nélkülöző átültetésével találkozunk a *Hálátlan dögök*ben, mely Gát doktort (basszus) az áldatlan orvos szerepébe helyezi. De míg a passióban ebbe a részbe beékelődik a Herzliebster Jesu was hast du verbochen (h-mollban eredetileg) korál G-dúrba való transzpozíciója a rettegés, reszketés kiváltotta „sebek” okát (Was ist die Ursach’ aller solcher Plagen?<sup>26</sup>) firtatva, folyton párbeszédben a recitativóval<sup>27</sup>, addig a

<sup>25</sup> „[K]önnyűnek és lazának, ugyanakkor mélynek és súlyosnak tűnik, valami bizalmatlannal társítva, a szív halálos félelmével megmutatkozva és mérhetetlenül meghatóan. Szépen fejez ki fekete, segítség nélküli melankóliát és a hallgatónak néha borzalmat vagy reszketést okozhat.” In Johann Mattheson: *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. A részleteket fordította Elena Maria Şorban, lásd Függelék.

<sup>26</sup> „Mi az oka mindezeknek a gyötrelmeknek?”

<sup>27</sup> „O Schmerz, /hier zittert das gequälte Herz,/wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht,/ Was ist die Ursach’/ aller solcher Plagen,/ der Richter führt ihn vor Gericht,/ da ist kein Trost, kein Helfer nicht,/ ach, meine Sünden/haben dich geschlagen,/ er leidet alle Höllenqualen,/ er soll vor fremden Raub bezahlen./ Ich, ach, Herr/ Jesu, habe dies verschuldet,/ was du erduldest./ Ach, könnte meine Liebe dir,/ mein Heil, dein Zittern und/ dein Zagen/ vermindern oder helfen tragen,/ wie gerne blieb ich hier.” (Ó fájdalom !/ Itt remeg az elgyötört szív;/ Hogyan hanyatlik le, hogyan sápad az arca !/ Mi az oka mindeteknek a gyötrelmeknek ?/ A bíró vezeti őt törvény elé./ Ott nincs vigasz és nincs segítő./ Ó ! az én bűneim sújtottak téged !/ A poklok minden kínját szenvedni el,/ Mások bűneiért kell fizetnie./ Én voltam, ó Uram Jézus, aki mindezt elkövette,/ Amit elszenvedtél !/ Ó ! ha a szeretetem/ Félelmedet, Üdvözítőm, és remegésedet csökkenthetné/ Vagy elviselni segítené,/ Mily szívesen maradnék itt!), Johann Sebastian Bach: Matthäus-Passion, in Stanford University, <http://opera.stanford.edu/iu/bachlib/BWV244.HTM>, elérési időpont 2013. 08. 12.

*Hálátlan dögök* koráljában a végére térben szétterülő, szétszóródó azonos dallam szétszóródva hal el, a korál narrációképző alapértelmezését, közösségi jellegét bontva meg ezáltal.

Az Ich will bei meinem Jesu wachen ária ezt a nem-látást mélyíti el, amennyiben Jézus Istenhez való imádságára nem érkezik felelet. A tanítványok és a lélek ébersége megszűnik – „so schlafen unsre Sünden ein”<sup>28</sup>, Krisztus követése ellehetetlenül és megbukik, hiszen a narrátor tanúsága a kórus beékelése által hiteltelenné válik, másrészt meg az alvó tanítványukat magukat azonosítja a narrátor a bűnnel.

Az opera tizedik jelenetét következő része az Ich will dir mein Herze schenken című áriából használ fel motívumokat Ádám monumentális, áljézusi recitativójához<sup>29</sup>. Ádám a passiójelenet második részének B-dúr-zárlatából lép át ismét az opera eredeti állapotába, az atonalitásba (1. kottapélda).

A *Máté-passió* idézett részletei felől nézve a *Hálátlan dögök* passiójelenete egyrészt kibillenti a passió bevett szimbólumhasználatát, nyelvét (g-moll mint nem adekvát hangnem használata). Ugyanakkor egy mélyebb logika szerint, más szinten hozza létre ugyanezt a nyelvet. Az egységes dallami szerkezetek széttöredezése, mely az egész operában megfigyelhető (ez a passiójeleneten belül is adatható – az áriába belépő zongora pl.), hiányként, szünetként jelenti a kívülről befogadott erőszakot, szenvedést is. Olyan réteget, amely nem válaszol, amely csak lehetőségeiben válhat újra összerakhatóvá, valójában viszont nem.

Amennyiben van szervező elve a *Hálátlan dögök*nek, úgy az a folyton megszakadás metaforává nem-lehető metaforája, melyet teológiailag hívhatunk szenvedésnek, vagy narratológiailag sztázisnak. A *Hálátlan dögök* az OPERÁNAK, egy létrehozó, teremő folyamat kényszerének válasz nélküli hordozása a PASSIO állapotában, melyet a zene a sérülések, behatások által írható körbe testként. Amikor Balázs a legvégén preparálja a zongorát<sup>30</sup>, ezt a (zenei) testet sérti fel. Az opera a passiójelenet b hangján ér véget.<sup>31</sup>

### III. passio (PASSIO)

A passió retorikái Jézus szenvedéstörténetét a létező legnagyobb fájdalom elviseléséként artikulálják<sup>32</sup>, elindítva az affektusok rendkívül erőteljes hullámszerűségét. A barokk passió alapjául szolgáló sub contrario értelmében Isten szeretete az emberi test kitettségén keresztül váltja meg a hívőt; a befogadót úgy készíti Krisztus követésére, hogy az saját testével (szóma) rezonáljon a hallottakra (imitatio Christi).

A lutheri teológiában a befogadó szenvedés-követése concrucifigi Christo, aktív, de nem tudatos részesedés Krisztus keresztségében, mely megszenteli az embert. A Krisztussal való együtt-megfeszítettség olyan anyagi (szarksz) jelenlétet kíván meg, mely reflektálatlan marad, amelyet

<sup>28</sup> „Így alusznak el bűneink.”

<sup>29</sup> „Amit tettem, mind értük volt, mind meg akartak halni! Nekem kellett vállalnom értük az áldozatot. Senkinek sem volt szeme, senkinek sem volt füle a legvédtelenebb szenvedéshez. Csak én hallottam őket, láttam a szenvedőket, hallottam a hangjukat”, in *Hálátlan dögök* operalibrettó

<sup>30</sup> „szubkontra A: radírral, kis Gisz-A-H, egyvonalas Disz-E-F-Fisz-G-Gisz-B (csavarral), ötvonalas C (szintén csavarral)”, in *Hálátlan dögök* operalibrettó

<sup>31</sup> „a felhők némán vonulnak”, in *Hálátlan dögök* operalibrettó

<sup>32</sup> A passió műfajában azonban korántsem volt magától érthető az, hogy Jézus szenvedéseit emelje ki a szenvedéstörténet tematikájából. A XIII. századig a győzedelmes Krisztus képe dominált, csak ezután vált elfogadott gyakorlattá a szenvedő Jézus ábrázolása. A barokkban a műfaj további változásokon esett át, ennek példái a középkori recitálós hagyományból kialakult korális passió vagy passiómeditáció, és a már eleve színpadra szánt oratórium-passió.

nem lehet tudatosan akarni, amely önmagáért nem lehet érdem<sup>33</sup>, mert akkor a testnek lenne az alanyi cselekedete.

Krisztus testének jelenvalóságát a tudat ezen a módon<sup>34</sup> nem tudja érzékelni, csakis drámaként, mely a test és Krisztus határainak egybemosódását eszkatológiai távlatokban láttatja: „Schaue nun, meine Seele, schaue an das grausamste Trauerspiel der gantzen Welt, richte deine Augen auff, verlaß die irrdiche Eitelkeit, unnd [...] betrachte das Creutze zu dem ein jeglicher von uns auch seine Nägel geworffen hat”<sup>35</sup>.

Az O Haupt voll Blut und Wunden korál szakaszai mise en abyme-ként a klasszikus tragédia öt felvonását hozzák létre (Barthelmus 2012) a *Máté-passió*ban, megerősítve Jézus szenvedéstörténetének narratív, a keresztre mint végkifejletre mutató rendjét. Ezt a narrativitást billenti ki a botrány javára a korál első része, az Erkenne mich mein Hüter előtt álló recitativo: „In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir, denn es stehet geschrieben: Ich wede den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen. Wann ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläa”<sup>36</sup>. A „megbotrántoktok bennem” és a „meg van írva” a kezdettől életbe léptetik a rögzíthetlenség („előttetek megyek Galileába”) rögzítettségét, a dráma jeleneteinek követkekeképp létrejövő concrucifigi Christo kudarcát.

Az Erkenne mich... megpróbálja feloldani a botrányt az újrafelismerés segítségével. A barokk emblematika bejáratott motívumait (Krisztus mint az élet vizének kútfője, kinek szájából a mennyei Kánaánra utaló méz és tej folyik) a dallami megformálás vonja kétségbe. Az E-dúr előjegyzéssel Mattheson szerint a korál a végtelenül szerelmes, menthetetlen, halálos szomorúság affektusát hordozza, a Werckmeister-féle értelmezésben pedig mint isteni hangszín, tovább növeli a felismerő és a felismert közti szakadékot.

A második korál, az Ich will hier bei dir stehen Péter kétséges esküjét erősíti fel, elrontva, fél hanggal lejjebb (Esz-dúr) megismételve az első korál szerkezetét. Mattheson ennek a hangnemnek hamis patetikumot tulajdonít, mely nem szívesen kapcsolódik komoly és egyben panaszos dolgokhoz. Az Ich will hier bei dir stehen ígérétevel kontrasztot képező O Schmerz! ária szintén megkérdőjelezi a korál szerkezetalkotó képességét. A következő szakasz kulcsmomentumban, a Pilátus és a nép közti párbeszéd idején hangzik el. Istenre, mint a történelem Urára való hivatkozása és hagyatkozása (Befiehl du deine Wege / [...] Des, der den Himmel lenkt<sup>37</sup>) a D-dúr éles és makacs, lármás közvetítésével és a következő Barabás-kiáltás atonalitásba hajló ellenpontozásával korálfunkcióját kiforgatva cinizmusként is érthető.

Törvényszerű fordulópontként tér vissza az ad faciem, mely először jeleníti meg a korálban Jézust emberként (d-moll). Az ecce homo pillanata nyugvópont, ahonnan az eddig ereszkedő tendenciát mutató korálsorozat, mint a pokolraszállás allegóriája (E-Esz-D-d), F-dúrba modulál, hogy a kereszt tapasztalatát sorsa beteljesedéseként fogadja el (Komm, süßes Kreuz). A drámai logikából következő zárlat egy eszkatológiává szelídített unio mystica a-mollban, amely mégis az

<sup>33</sup> Vö. „Krisztus jótevője semmiféle távolságot nem érez egy szerencsétlen és önmaga között; áthelyezi a másikba egész lényét, s attól kezdve az enni adás mozdulata ugyanolyan ösztönös, ugyanolyan közvetlen, mint mikor éhesek vagyunk. S szinte azonnal feledésbe is merül, ahogyan feledésbe merülnek az elmúlt étkezések. Az ilyen ember nem gondolna arra, hogy azt mondja, az Úrért foglalkozik a szerencsétlennel; számára ez annyira abszurdnak tűnne, mint azt mondani, az Úrért eszik. Azért eszünk, mert nem tudjuk nem tenni.” In Simone Weil: *Szerencsétlenség és istenszeretet*, Id. kiad.

<sup>34</sup> „Számára csak kétféle kapcsolat lehetséges az emberekkel: amikor pusztán dologként szerepel, ami ugyanolyan mechanikus, mint két szomszédos vízcsepp közötti kapcsolat, vagy a tisztán természetfölötti szeretet.” Uo.

<sup>35</sup> (Nézz, én lelkem, nézz rá az egész világ legkegyetlenebb színjátékára, emeld fel a te szemeidet, hagyd el a földi hiúságot, és [...] úgy szemlélj az a keresztet, mint amelybe bármelyikünk beütötte volna saját szegeit – saját ford.) In Martin Opitz: *Über das Leiden und Sterben Unsers Heilandes*, Breslau, Müller, 1628.

<sup>36</sup> „Akkor így szólt hozzájuk Jézus: “Mindnyájan megbotrántoktok bennem ezen az éjszakán, mert meg van írva: Megverem a pásztort, és elszélednek a nyájnak juhait. De miután feltámadtam, előttetek megyek Galileába.” Mt 26, 31-32.

<sup>37</sup> „Bízd utaidat [arra], aki az eget irányítja.”



elválást helyezi fókuszpozícióba (Wenn ich einmal soll scheiden), és felkészít a kárpit meghasadásának apokaliptikus víziójára (felfele irányuló C-dúr négyeshangzat, utána megtorpanó kisterc és visszazúdulás).

Ez az O Haupt voll Blut und Wunden segítségével létrehozott mise en abyme passiónarratíva túl könnyen adódónak tételezi azt a győzelmet, amelyet Krisztus arat a halálon, leszállván a poklokra. A kárpit meghasadása zeneileg átfordul világítéletté (alkalmazott hangnem, kadenciák, hangköztávolságok drámaisága), melyben elsimul az a botrány, melynek jegyében ez az egész narratíva elindul, a pásztor megveretésének és szenvedésének botránya.

A passió drámává váló szerkezete ugyan nem teszi láthatóvá ezt a botrányt, viszont a zeneileg beáramló erőszak körberajzolja a botrány helyét, hiszen ebben a drámában Krisztus jelenléte nem a drámai hősé, hanem a testé, mely egy, a befogadók testével közös térbe<sup>38</sup> lép be: „Schauet, spricht er [azaz Pilátus – Sz. Ö.], welch ein Mensch. [...] und sein gantzer Leib ist nichts als eine Wunde”<sup>39</sup> A seb, mint hústest a különböző affektusokkal lép metonimikus, érintkezésen alapuló viszonyba, így biztosítva az öt érzéken keresztül hozzáférést Krisztushoz: „Welch eusserlicher Sinn meines Leibes hat den Schmerzen nicht empfunden? Das Fühlen? es plagen mich ha die Streiche der Geisseln unnd die Nägel. Das Schmecken? man hat mich mit Galle und Essig getrencket. Das Riechen? Ich hange in dem stincklichten Orte der Aaße und faulen Körper. Das Hören? meine Ohren sind vol von dem Schmähen unnd Höhnen der Lästere. Das Sehen? Ich sehe meine Mutter und allerliebsten Jünger weinen und kläglich thun.”<sup>40</sup>

Az affektusok az öt érzéken keresztül képezik le Krisztust a befogadó testére, lehetővé téve a misztikus egyesülést a passiómeditációban. Leuveni Arnulf himnusza, a Rhytmica oratio ad unum membrorum Christi a via mystica során felfele haladva telíti affektusokkal a testet a lábtól egészen az arcig. Az alaphelyzetben a lélek, mint szenvedő szerelmes Krisztus után esedezik: „szent körösztfán ha gondollak, te kénodban én kívánlak. Úgy imádlak, mint látnálak. Sőt, én előttem tudlak”<sup>41</sup>. Ezt az epekedést a carnalis amor Christi teljesíti be, melyben az affektusok összes paradoxitása belülről érvényesül<sup>42</sup>: „Ó, mely meztelen téged látlak [...] megveretve, meghúzzalva, megtöretve. Megutálva.”; „Szomjú számmal ha illetlek. Gerjedetes, ha öllelek.” „Új rózsával megtöltetők [...], vas szegekkel meggyakdostak: kikkől gyöngyellő véröd hullott. Aszú földet harmatozó. Látom, hogy foly mindönünnen. Te szép véröd nagy bőséggel: piros oly mint mast nyílt rózs”<sup>43</sup>.

Majd minden kép Krisztus oldalsebére, mint az unio mystica helyére összpontosít a rózs – vér – éltető víz – oldalseb<sup>43</sup> motívumláncon keresztül, de a testet nem tolja át anyagiségba, az

<sup>38</sup> Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítás*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 32.

<sup>39</sup> Nézzétek, mondja [Pilátus], milyen egy ember [...] és az ő egész teste nem egyéb egy sebnél. – saját ford., In idem 47.

<sup>40</sup> (Testem melyik külső érzéke nem fogadta be a fájdalmat? A tapintás? Hiszen kínoznak az ostorcsapások és a szegek. Az ízlelés? Hiszen epével és ecettel itattak. A szaglás? Hiszen halott és rothadt testek bűzös helyén lógok. A hallás? Füleim tele vannak a gyalázkodók gúnykiáltásaival. A látás? Anyámat látom és legkedvesebb tanítványomat sírni és panaszkodni. – saját ford.) In idem 47.

<sup>41</sup> a Rhytmica oratio... magyar fordítása 1513-ban került bele a Czech-kódexbe, annak átiratát közlöm (Sz. Ö.)

<sup>42</sup> Míg a szenvedés (affectus doloris) és az öröm (affectus laetitia) egymás antitézisei, és a többi affektus ezek közt helyezkedik el, a szeretet (affectus amoris) már önmagában is egy belső ellentmondást rejtget, melyből az összes további affektus kirajzolható: „Daher finden sich wunderwürdige affectus bei den Liebenden / sind traurig und freuen sich doch / sind fröhlich und trauren doch darbei / thun etwas böß / und sind doch fröhlich / etwas guts / und fürchten sich doch”, (Az egymást szeretőknel csodálatra méltó szenvedélyekkel (affectus) találkozhatnak/ szomorúak és mégis örvendeznek/ boldogak és mellette pedig gyászolnak/ rosszat tesznek/ és mégis vidámak/ valami jót [tesznek] és annak ellenére mégis félnek – saját ford.) in Michael Bergmann: *Deutsches AERARIUM POETICUM oder Poetische Schatzkammer*, Jena, Mamphras, 1676. 719.

<sup>43</sup> „Dieser Fels ist die offene Seite unsers Jesu / und die Schutzhand Gottes. In den Felshölen und Steinritzen / sitzt ein Täublein sicher vor dem Stoßfalken / vor Wind und ungewitter. Diß ist das Sinnbild / einer gläubigen

érzékek akadálytalanul figyelnek tovább: „Édös uram ez szent sebbe fekjön szívem ez vérben. [tapintás] Ez világból ha ki múlom. Legyen szent oldalad szállásom.”; „Idvöz légy kegyös oldalnyílás. Kiből jöve szent vízfolyás [hallás]. Pirkadattal mint szép rózsza [látás]. Mennysországnak vagy ajtója. Te illatod minden fölött [szaglás].”

A misztikus egyesülést láttatja problémaként Paul Gerhardt *An das Angesicht des Herrn Jesus*<sup>44</sup> című verse, mely Leuveni Arnulf szövegének *Ad faciem*-ét írja tovább. A passióban az *ecce homo* pillanatakor elhangzó korál egyszerre két Krisztus-alakot (*morphé*) szólít meg: „O Haupt voll Blut und Wunden / voll Schmertz und voller Hohn / [...] O Haupt sonst schön gezieret / mit höchster Ehr und Zier”<sup>45</sup>, ráadásul teszi ezt a tagokon keresztül, melyek egyfelől az egésznek a metonímiáiként szolgálnak, másrészt redukálják az egységes szubjektum létét.

A két Krisztus-alak megszólításnak feszültsége hatja át az egész korált, hiszen Krisztus isteni és emberi alakját nem választja el idő- vagy értékeszembesítő ellentét, egyszerre van jelen mindkettő, miközben a különböző emblémák a végtelenségig fokozzák a különbözőséget: „Du edles Angesichte / Dafür sonst schrickt und scheut / Das große Weltgewichte / Wie bist du so bespeit?”<sup>46</sup>. Ennél fogva a hívő már nem valamelyik Krisztus-alakkal azonosul, hanem azzal a hasadással, mely a szenvedés során a két alak közt fellépett: „Wenn ich in deinem Leiden, / Mein Heil, mich finden soll. / Ach, möcht’ ich, o mein Leben, / An deinem Kreuze hier / Mein Leben von mir geben”<sup>47</sup>.

Míg Arnulf van Leuven passiómeditációjában a lélek Krisztus oldalsebében menedéket találhatott, és abban feloldódva egyesülhetett vele, addig Jézus arcának epifániája a korálban saját szenvedő, szarksz felé tolódó jelenlétével zárja el az *unio mystica*, a lélek és Krisztus „viszonyának” helyét, azt bármifajta teljességbe visszairhatatlanná téve. Az egyetlen üres hely, melyet a korál az *unio mystica* számára nyit, csakis eszkatológiai lehet: „Wenn ich den Tod soll leiden, So tritt du dann herfür”<sup>48</sup>.

A halott Krisztusnak minden mástól megfosztott teljes testi jelenléte képződik meg Hans Holbein festményén<sup>49</sup>. A misztikus metaforáknak festészetben megfelelő attribútumok (töviskoszorú, korbács) csak a kép keretében vannak jelen, a glória teljesen hiányzik. Julia Kristeva értelmezésében (Kristeva 1998) a kép a feltámadás ígértétől megfosztott Jézust<sup>50</sup>, a túlvilágról kizárt halottat ábrázolja. A legvalóságosabb anyagi, testi (*σαρξινος*) jelenlét a

---

Seele... [...] Im Fels / bin ich ein Fels! Sagt die verfolgte Taube: trutz / der in dieser Burg mich stosse oder raube. Du Jesu bist der Fels: ich will die Taube seyn. Was thut der Feind: er jagt mich in dein Herz hinein”, (Ez a szikla a mi Jézusunk nyitott oldala és Isten védő keze. A szikla repedéseiben és hasadékaiban talál biztos védelmet egy galamb a sólyom és a vihar elől. Ez a jelképe egy hívő léleknek is [...]. A sziklában szikla vagyok, mondja az üldözött galamb, mindennek ellenére, aki engem ebben a várból engem letaszítana vagy megrabolna. Te, Jézusom, te vagy a szikla: én a galamb szeretnék lenni. Mert mit tesz az ellenség? Beűz engem egyenesen a te szívedbe. – saját ford.) in Lucia Haselböck: *Du hast mir mein Herz genommen, Sinnbilder und Mystik im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach*, Id. kiad.

<sup>44</sup> Szakaszai vezérmotívumként vonulnak végig a Máté-passión: benne az *Ad faciem* középkori seb- és nászmisztikája, a dallamként szolgáló Hassler-madrigál, a *Mein G’müth* ist mir verwirret világi szerelem-metaforikája és az ortodox protestantizmus korálirodalma lép egymással párbeszédbe. Ezen kívül ott van maga a test, melyet csak az azon végbemenő szenvedés, a beáramló erőszak rajzol ki és tesz láthatóvá.

<sup>45</sup> „Ó, Krisztusfő, te zúzott, Te véres szenvedő, [...] Ki szépség tükre voltál, Ékes, csodás remek”, – ford. Áprily Lajos

<sup>46</sup> „Ékességed, te drága, Melytől máskor remeg Világ hatalmassága, Köpés mocskolta meg.” – ford. Áprily Lajos

<sup>47</sup> Ha szenvedéseidben, ó Megváltóm, megtalálnám magam, csak ha megtalálhatnám, ó, én életem, itt, kereszteden, odaadnám tőlem saját életem. (saját ford.)

<sup>48</sup> Ha el kell szenvednem a halált, te állj mellettem. (saját ford.)

<sup>49</sup> lásd Függelék

<sup>50</sup> „[H]a ilyennek látták az asszonyok, akik elkísérték, és ott álltak a keresztnél, meg mindenki, aki hitt benne és imádta őt, akkor hogyan hihették egy ilyen holttest láttán, hogy ez a vértanú feltámad? [...] És ha maga a tanítójuk láthatta volna saját arcát kivégzésének előestéjén, akkor vajon hajlandó lett volna-e keresztre feszíttetni magát, és meghalt volna-e úgy, mint most? Ez a kérdés szinte okvetlenül felvetődik, ha ezt a képet nézi az ember”, in F. M. Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*, Budapest. Európa, 1964. 514-516.



szenvedést olyannyira hozzáférhetővé teszi, hogy már a vágy is kikapcsol, ami a szenvedésen túli misztikus egyesülést, isteni szeretetet akár egy eszkatológiai pozícióban megragadná.

A halál itt nem egy üdvtörténet negatív kulminációs pontja, hanem a vágy beteljesedése előtt álló gravitációs csomópont, amely annyira elhajlítja magát a vágyat, hogy azt meg is szünteti. Nincs is már jelen a carnalis amor Christi, a gótika erotikával telítettsége, mint Arnulf van Leuvennél; a Halott Krisztus itt „azt az elsötétítést érzékelteti, amit az ábrázolás eszközeinek az elmúlás küszöbén való kioltódása okoz” (Kristeva 1998).

Holbein Krisztusa abba a pillanatba taszít bele, amikor már nem az Isten Krisztus dicsőséges, vagy emberi alakjával (morphé), és nem is a vággyal, hanem azzal a kettő között álló, hasadtsággal azonosulunk, mely maga az időtlenített szenvedés. Benneállva ebben a hasadtságban már nem tudjuk értelmezni azt, hogy „között” vagy „előtt”, és azt sem, hogy „szeretet”. A halálban vagyunk.

A *Máté-passió* teste nem-kimondott, anarratív, folyton önmagába visszautaló nem-hely, mely az affektusokkal való érintkezése során írható körül vagy rajzolható ki. A zene a képpel és a szöveggel ellentétben nem csak körbetapogatja, hanem folyton rést is üt ezen a testen, felszámolhatatlanná téve annak sebként való létét. (A seb igen találó szó annak a köztességnek a kifejezésére, mely a szómából a szarkszba történő átmenetet jellemzi a szenvedés állapotában).

A test, mint kimondatlan, a lélek aktuális létevel ellentétes, magától működő alap a Gerne will ich mich bequemen basszusáriában „a lélek ugyan kész, de a test erőtelen” (Mt 26,41) parafrázisa. Ennek értelmében a lélek síkján lineárisan, jelen időben történik meg a Krisztus reális jelenlétével fémjelzett unio mystica az úrvacsora szentségében. A kereszt és a pohár egybekapcsolása Krisztus tejjel és mézzel folyó szájában megédesíti azt a másik keserű poharat is. Nem így a zenében. A Gerne will ich kezdésnél, ahol épp a kereszt hordozására való hajlandóságot, szívességet emeli ki a szöveg, a tartott hangoknak köszönhetően hol a hegedű, hol a continuo kezd el az ütemet (2. kottapélda). Mindezek egy vánszorgó, magát a lefele gravitáló kísérete (a continuo dominánsan lefele tart) súlyától alig vonszoló áriának a jellemzői. A nehézkedés egyedül az ABA szerkezetű ária B részében szűnik meg, itt dűrba modulál, mihelyt a tej és méz emblematikájához ér a szöveg. A test súlya megnövekszik ebben az áriában, és ez a súly halk kíséretként még a megédesítés pillanatában is megmarad.

A Gerne will ich...-nek sok szempontból ellentéte az Aus Liebe will mein Heiland sterben. Tekinthető az egyik legfőbb axiómát tartalmazó áriának is, a testen való ábrázolásban ez is teljesen más síkon érvényesül. Hiányzik belőle a kíséret, amely az egész passióban egyedülálló, sőt, itt a basszustalanság támasznélküliséget is jelent. Amennyiben a Gerne will ich...-ben akár lehúzó gravitációs középpontként jelen volt egy olyan Isten, aki időről időre magához bilincselte a keresztet hordozót, itt ez teljességgel hiányzik. A szeretet mint az indulók tiszta kvártja (aus Lie-be) elrugaskodik, majd mégis elidőzik, megpihen a halálon (sterben – kromatikus csúszások sorozata), mintha maga a test válna súlytalanná azáltal, hogy a szeretetben a megsemmisülés feletti lebegést fenyegetését iktatta saját lényegébe.

A testi szenvedés zenei megmutatásának másik eszköze a *Máté-passió*ban az ostinato, mely makacs ismétlődése folyton felfüggeszti a lineáris, narratív időt és létrehozza a seb önmagába záródó, roncsolás és felejtés által meghatározott szerkezetét. Az ostinato lehet egyenértékű nyolcadok, tizenhatodik szívritmusszerű lüktetése (Mein Jesus schweigt), vagy éles/nyújtott ritmusban összeállított motívum (általában vonóshangszerekkel). Az ostinato a folytonos, narratív időn kívül álló megsebzettség metaforája.

A So ist mein Jesus nun gefangen és az Erbarm es Gott áriákban Krisztus megkötözését a dallami ívbe való erőszakos beavatkozással a vonóshangszerek biztosítják (Laßt ihn, haltet, bindet nicht<sup>51</sup>). A hegedűk és csellók ostinatoja (Erbarm es Gott) maga is szenvedést, sérülést,

<sup>51</sup> „Haggyjátok Őt! Álljatok meg! Ne kötözzétek meg!”

felsértettséget fejez itt ki; a So ist...-ben pedig az alt és szoprán által megtestesített lélek monológjába (So ist mein Jesus nun gefangen) erőszakosan lép be a continuo és a kórus a test anyagiségének, a megköötözöttségnek (Laßt ihn, haltet, bindet nicht) és az ennek való ellenállás érzékeltetésére. A test a behatolás megakadályozhatatlansága után kivétel a tájra<sup>52</sup>, ugyanaz a zenei motívum ismétlődik (continuo+kórus), mint a Laßt ihn... esetében. A szenvedés befogadásával az arpeggiók tompítják a pontozott tizenhatodok élességét (Komm, süßes Kreuz), ez a hangközökben is megmutatkozik – a „süßes” (édes) és a „Kreuz” (kereszt) egymástól szekund, illetve szeptimávolságra vannak.

A hallgatás a passióban egy sub contrario testtapasztalatot fejez ki: mikor Jézus kiadja a lelkét<sup>53</sup> („Aber Jesus schrie abermal laut und verschied.”<sup>54</sup> – 3. kottapélda), a kiáltás és a halála közt két nyolcadnyi szünet van, melyet a legtöbb feldolgozás a Máté-passió leghosszabb szünetévé tesz. A Mein Jesus schweigt című áriában pedig a dallam minden kísérete (a két oboa, a viola da gamba és a continuo) szünetek által körülhatárolt szívverésszerű ritmusra redukálódik. A szöveg mindössze ennyi: „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille, um uns damit zu zeigen, daß sein erbarmensvoller Wille vor uns zum Leiden sei geneigt, und daß wir in dergleichen Pein ihm sollen ähnlich sein, und in Verfolgung stille schweigen”<sup>55</sup> (4. kottapélda).

#### IV. PASSIO (opera~Opfer)

##### *Tanúságot hordozni*

A hamis tanúk vádjára Jézus nem felel semmit. A beidézett evangéliumi szövegnek erre a nem-felelésre két szava van: schweigen (hallgatni) és stille (némán), mely olyan abszolút csendet visz bele a szövegbe, amelyet a passió zeneileg csak Jézus kereszthalálakor hoz létre. Jézus hallgatása a tanúságnak olyan nem-diskurzív testtapasztala, amelyről nincs joga beszélni, mert megszólalásával a tanúság saját magát érvényteleníti<sup>56</sup>, mint a titok, melyet elmondanak.

A tanúság úgy szólít meg, hogy hallgat, némán, többszörösen hallgat (schweiget stille), mert idegen és leválasztott, ellentett a beszédű, nem felel a beszédre, nem felel meg, nem ad helyet semmiféle diskurzív eljárásnak, csak látszólag, kölcsönbe, de nincs „ott”, helyette a szenvedés van ott, testben annak a sztázisnak a hordozása, mely magát elmesélné, de nincs rá joga, mert egy abszolút, végtelen köteletség nevében valaki egészen másnak kötelezte el magát, aki jelenvaló lett

<sup>52</sup> A continuo sokkal gyorsabb, és a testi szenvedés is módosul: átalakul a világtörténelem drámájává („Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden / Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle; / Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle / Mit plötzlicher Wut / Den falschen Verräter, das mörderische Blut!” – Mennydörgés és villámlás, elenyésztek a felhőkben? Tárd ki tüzes mélységed, ó pokol, Rombold le, rontsd össze, emészd el, zúzd szét Hirtelen dühöddel A hamis árulót, a gyilkos vért!”) melyet piccardiai terc zár le Isten diadalmas uralkodásának szimbólumaként a mélységek felett.

<sup>53</sup> Ugyancsak ebben a recitativóban mikor Jézus Istent szólítja (Éli, éli), egy olyan dúrhármast használ, mely környezeténél fogva inkább mólnak látszik, majd ezt egy szexttel följebb az evangélista is megismétli, könyörgő kérést fejezve ki ezzel (Barthelmus szerint a pentatónián, mint határon túl levő kis szext könyörgő kérés jelentésben áll).

<sup>54</sup> „Jézus pedig ismét hangosan felkiáltott, és kilehelte lelkét.” (Mt 27,50)

<sup>55</sup> „Jézusom hallgatással felel a hamis vádakra Hogy ezáltal megmutassa nekünk: Irgalmas akarattal Kész szenvedni értünk, És hogy mi hasonló legyünk És az üldözéskor némán hallgassunk.”

<sup>56</sup> A hallgatóság csak a tanú esküjén keresztül férhet hozzá ehhez az eseményhez, amelyhez a tanúsítás pillanatában a tanúnak sincsen jelenvalóvá levésként hozzáférése. Ő csak jelenvalóvá vált eseményről tehet tanúságot, és a levés esemény- és kinyilatkoztatásszerű igazsága a válás folytonosan megtörő, elhatárolódó aktusává alakul. Vö. Jacques Derrida: „A Self-Unsealing Poetic Text: Poetics and Politics of Witnessing,” in *Revenge of the Aesthetic, The Place of Literature in Theory Today*, ed. Michael P. Clark, London, University of California Press. 2000. (Derrida 2000a) Maga a válasz is ezt az elhatárolást fejezi ki etimológiailag (válni), a német Antwort ezzel szemben nem csak elhatárolódik a szótól (das Wort), hanem ellene is munkál, etimológiailag ’ellenbeszéd’, valamivel szembeni beszéd. Ennél fogva a tanúság csakis törés lehet a szöveg narratív, diskurzív logikájában, akár egy arról leváló, akár egy azzal szemben álló nem-jelenlétként fogjuk fel. A tanúság befogadása ennek a törésnek a lehetősége, döntés (de-cisio) az eskü (sacramentum) elfogadása mellett, belépés a tanúval való viszonyban egy megszentelt térbe.

számára, és aki „rejtőzködő, titokzatos [...], aki féltékeny a szeretetre, a kérésre, a parancsra, amit kiad, és titokban kíván tartatni” (Derrida 2000a, 144-160).

A tanúság nem-válasza<sup>57</sup> úgy mutatja meg maszkját, mint maszk (kettős hallgatás, „schweiget stille”, de saját magának megmutatása nélkül, csak a test (szóma) szenvedésében („daß sein erbarmensvoller Wille vor uns zum Leiden sei geneigt”), amely nem elmesélhető (opera), viszont áldozat (Opfer) annak a radikális Másiknak, melyhez kötelesség fűzi és akiről tanúságot tesz.

Opera (Oper) és Opfer etimológiai azonosságában<sup>58</sup> van valami látszólagos ellentmondás, amely hallgatás és elbeszélhetőség összefüggésében érhető tetten. Az opera, mint mű, cselekvés, szolgálatétel, elbeszélésre való hajlandóság saját magát áldozza (opfern) fel, mert megkívánja a megkülönböztetést; csak egyetlen Másnak tehet szolgálatot, egyetlen tanúságot vállalhat abszolút felelősséget, azonban ha így tesz, elárulja a másik Mást, a többi Mást (Derrida 2000a).

Ez az árulás, mely a passió elbeszélhetetlenségének botránya is, a fogalmi és etikai gondolkodás végességére mutat rá (Derrida 2000a), mert amennyiben viszonyba kerülök a Másikkal, annyiban csak testem (szóma) áldozatával tudok neki nem-megfelelni, amely maga erőszak, passió a szenvedés és a szenvedély értelmében egyaránt. Ennek a viszonynak a végtelen (=anarratív) adománya áll szemben végességem aránytalanságával, melyet nyelvem csak kitéréssel, halasztással, kettős hallgatással fogadhat csak el.

A Mein Jesus schweigt... recitativo után következő áriának, a Geduldnek (5. kottapélda) a szólója, nyelve ugyanígy halaszt, miközben a zenei erőszak a kíséret nyújtott ritmuson keresztül beáramlik („wenn mich falsche Zungen stechen”<sup>59</sup>), türelemre int, miközben a hamis tanúság testi metonímiája, a nyelv (érzékszerv) szinte törként szúr (ostinato) és a tenor szóló a szavakat szótagolva, a szótagokat elhatárolva ejti, alkalmazkodva csellóhoz. A magát halasztó szöveg a negatív jelentéstartalmú szavak esetében a halasztásból átcsap siettetésbe az alliteráción keresztül: „[...] Schuld, Schimpf und Spott, Schimpf und Spott”, de ekkor az orgona kapaszkodik bele a cselló ritmusába és azt késlelteti („Geduld”), tovább a zenei erőszak pillanatában.

Jézus nyelvhasználata<sup>60</sup> a Máté-passióba beidézett evangéliumban ezért ezen a halasztáson, elkerülésen, félreértésen alapul,<sup>61</sup> olyan nem-nyelv, mely dupla hallgatásában válaszolhat csak a szenvedés hordozásával, miközben körülötte mindenki kérdez, felel, válaszol, kiszolgáltat. Ez az áldozat különbségtevésével (Opfer) felszámolja az operát (Oper), mely sebet hoz létre a testen (f), mely elárulja a másik Mást azért, hogy az abszolút kötelességnek nem-kötelességből, hanem azon túl nem-feleljen meg.

### **A szeretet szenvedése**

A szeretet, mint a legerősebb affektus a barokkban, nem mentes a belső ellentmondástól, abból is adódóan, hogy a zenetudósok egybehangzó véleménye szerint (Kircher, Mattheson, stb.)

<sup>57</sup> A válasz ezzel szemben a másiknak és a másik előtt való meg-felelés, mely válaszban a válaszoló saját magát koherens szubjektumnak gondolja, aki rendelkezik a mindentudással és a totális, sérthetetlen emlékezettel. Vö. Jacques Derrida: *Esszé a névről*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor, 1993.

<sup>58</sup> „Duden, Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache.” Hrsg. Dudenredaktion, in *Der Duden in zwölf Bänden*, 4. Auflage, Band 7, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, Dudenverlag, 2006. 572. p.

<sup>59</sup> „Amikor hamis nyelvek szurkáltak”.

<sup>60</sup> Az áriákban ez nem föltétlen érvényes, ott az allegorikus Jézus-alak mint Vőlegény és a lélek párbeszéde egy passzionarratívát bont ki, melyet a különböző korálok (O Haupt voll Blut und Wunden, Herzliebster Jesu) artikulálnak. A tanúságként beidézett evangélium viszont szétroncsolja ezt a narratívát, mivel egy más nyelven, a tanúság, a halasztás nyelvén szólal meg. Ez pedig az unio mysticát áttolja az eszkatológiai szférába.

<sup>61</sup> Melyet nem szolgáltat ki, hiszen kiszolgáltatása révén (überantworten) a hallgató erőszakot gyakorolhat rajta: „Denn er [Pilatus – Sz. Ö.] wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten” (Tudta ugyanis, hogy Jézust irigységből szolgáltaták ki neki. Mt 27,18). A ’válaszon felüli’, ’válaszon túli’ a párbeszédben mint performatív, illokúciós összetevő jelenik meg.

egyszerre gyógyít és rombol. A szeretetnek ilyenszerű viselkedése viszont újragondolás tárgyává tette az unio mysticát, lélek és Krisztus egyesülését nem csak teológiai, de irodalmi, zenei szinten is.

A szeretetnek ez az egyidejű ellentmondása a lutheri teológiában botrányként artikulálódik, mely Isten radikális mássága okán lehetetlen, kép és tükörkép viszonyaként, csak az eszkatológia folyamatos halasztásában értelmezhető.

Amennyiben ez a kegyelem által (sola gratia) és az úrvacsorában mégis bekövetkezik, ambivalenciája és botránya nem szűnik meg: „Durch die Busse wird das Hertz bereitet. . . . Du küssest im Sakrament deinen liebsten Freund Jesum / ach! solte sich der Heyland mit unreinen stinckenden Lippen küssen lassen? Du trinckest im Abendmahl Blut auß seinen heil. Wunden / so schütte zuvor / wie die Schlangen / alles Sünden=Gifft von dir.<sup>62</sup>”, mely akárhogyan nézzük, erőszak (kiüresítés) a végtelen részéről, hogy közösségbe léphessen a véggel („solte sich der Heyland mit unreinen stinckenden Lippen küssen lassen?”).

Árulkodó, hogy Müller itt nem az aktív „küssen” igét, hanem a passzív „küssen lassen” alakot használja, mely nem a csókolási egyéntől kiinduló (narratív) cselekvése, hanem a csókolva hagyatás, mint az inkompatibilitások közösségbe hozására beáramló erőszak jele<sup>63</sup>.

A szeretet, mint a beáramló erőszak fokozatainak sorozata Erasmus Franciscinál jelenik meg: „Der erste wird genannt eine verwundete Liebe / nemlich / wenn die Seel mit dem Strahl der Göttlichen Liebe verwundet wird . . . . Den andern Grad der wahren Liebe [ist] die gefangene Liebe. . . . Die dritte ist eine erkrankte Liebe / (oder Liebes= Kranckheit) . . . . Die vierde ist die verzehrende Liebe<sup>64</sup>.”

Az affektustan által definiált szeretet a szenvedés szarkszba eltolódó materialitásától nem tud tovább lépni az Istennel való misztikus egyesülésig, az ugyanazon közegébe. Úgy is megfogalmazhatjuk, mint a Másik abszolút kötelességének való engedelmeskedést, mely éppen attól kötelesség, hogy nem kötelességszerűen cselekszik, hanem áldozatot hoz, amellyel vállalja a botrányt és lemond a reményről; de olyan eldöntött igen, amely mégis jobban szeretné, hogy nem legyen (Derrida 2000a, 144-160).

Ez a szeretet egy olyan nyelvbe, a misztika nyelvébe<sup>65</sup> vetíti saját botrányát, mely éppenséggel az egyneműségnek, az azonosságnak, a botránytól mentességnak a jelölője. Ennek a

---

<sup>62</sup> (A bűnhődés által lesz készvé a szív... A szentségben csókolod meg Jézust, szerelmes barátodat. Ah! A Megváltót nemlehet tisztátalan, bűzlő ajakkal megcsókolni! Az úrvacsorábanvérét iszod megváltásodra. Sebek; úgy ömlik elől kígyóként minden bűnös méreg tőled el. – saját ford.) In Heinrich Müller: *Göttliche Liebes=Flamme Oder Aufmunterung zur Liebe Gottes: Durch Vorstellung dessen unendlichen Liebe gegen uns*, Frankfurt a. M., Wust, 1676. 230.

<sup>63</sup> „Egy ilyen tátongás nem tartozik sem az értelemhez, sem a jelenséghez, sem az igazsághoz, de lehetővé teszi őket maradványaikban, jelzi [...] egy seb hiátusát, melynek soha nem záródnak be vagy nem szedődnek össze ajkai. Ezek az ajkak egy olyan beszélő száj körül rajzolódnak ki, mely még akkor is, amikor hallgat, feltétel nélkül a másikat szólítja, egy olyan vendégszeretet nyelvén, melyet nem is lehet meghatározni. Mivel ezek az ajkak soha többé nem illeszkednek, mivel az egybekelt felek egyesítése többé nem egy telíthető kontextusban nyer bizonyosságot, a folyamat bizonyára mindig végtelen marad, de ez alkalommal nem folytonosan. Másként mondva véges és végtelen.” In Jacques Derrida: „Kosok. A félbeszakítatlan párbeszéd: két végtelen között, a költemény”, ford. Orbán Jolán, in *Jelenkor*, 2005. október, 962-974.

<sup>64</sup> (Az első egy megsebesült szerelem, mikor a lélek az isteni szerelem sugarától megsebeztetik... Az igaz szerelem másik foka a foglyul ejtett szerelem... A harmadik a megbetegedett szerelem (vagy szerelmi betegség)... A negyedik az emésztő szerelem. – saját ford.) In Erasmus Francisci: *Die geistl. Goldkammer der I. bußfertigen, II. gottverlangenden u. III. jesuverliebten Seelen, deren Geschmeide u. Juwelen durch wehklagende Reuebegierden, gläubige Wünsche u. inbrünstige Seufzer den Liebhabern der Himmelsschätze zuteil werden*, 1664.

<sup>65</sup> Az ortodox protestantizmus válsága és a különböző ébredési, kegyességi mozgalmak (puritanizmus, pietizmus) hatására a barokk költészetben felértékelődött egy olyan hagyomány, amelynek eszközkészlete magánál Luthernél is jelen volt. Ennek szellemiségét, tanításait Luther kortársai közül leginkább Staupitz és Tauler tették magukévá. Ugyan a német misztika és a kereszt teológiája egyformán hangsúlyozza a kereszt jelentőségét a gyakorlati élet szempontjából, közelebből ezek mégis különböző értelmet kapnak. Loewenich úgy írja, hogy Taulernél a szenvedő Krisztussal való közösség, a kereszt tapasztalata arra szolgál, hogy a hívő közelebb jusson céljához, a legbelsőbb emberbe, a nem teremtet szellembe való kerüléshez, melyet Tauler az újjászületés metaforájával ragad meg. Luther

nyelvnek az affektusokkal való elárasztása, mely a szómának a szarkszszá való lecsupaszítását végzi el, teszi lehetővé, hogy a szeretet mint az abszolút Másiknak való megfelelés a nyelv fele erőszakként, sebként, netán gyűlöletként fejeződhessen ki<sup>66</sup>.

A passióban mégis ez a kettős hallgatásban és árulásban való megformáltsága, sub contrariója a szeretetnek az, amely szükséges ahhoz, hogy az egyes mint egyes, az abszolútummal abszolút viszonyba (Kierkegaard 1986), az Én és Te Isten előtti közösségbe kerülhessen.

Vajon irányíthatja-e *Hálátlan dögök*re vonatkozó olvasatunkat a szeretetnek ez a közösségeként való (evangéliumi) értelmezése, ahogy Kierkegaardnál Ábrahám történetét, vagy ahogy ezt a közösséget a korálok létrehozzák? Isten munkáinak, az opera Deinek ellenkező látszat alatt levő megjelenésének tétele nem legitimálja-e azt a testi erőszakot, mely a test saját, alanyi cselekedete (ἔργα τῆς σαρκός)?

Slavoj Žižek tanulmányában (Žižek 2008, 65) hivatkozik az erőszakon belüli szaknyelvi különbségtételre, mely elhatárol agressziót és erőszakot (violence), mely utóbbi az agressziónak a végtelen vágyban való túlhaladásaként érthető. Ennek lesz közege a nyelv, valamint harmóniai struktúráiban a zene, melyek metaforaként tertium comparationis illesztnek a szubjektum és a vágy közé. Lacannál ez a tertium comparationis az objet petit a nevet viseli, mely Žižek meghatározásában a nem-halott objektum, az a meghatározhatatlan többlet, mely a vágy túlzott, mérhetetlen, kisiklató természetét okozza.

A végtelen vágy túlhaladása Schelling szabadságtanulmányából (Schelling 1992) válhat érthetővé, melynek fő kérdése, hogy miképpen lehet megmagyarázni a rossz létezését a világban. Schelling állítása szerint a rossz semmiképp sem állhat hiányban vagy megfosztottságban. Ő az Istenben rejlő, tőle elválaszthatatlan, mégis megkülönböztetett sötét alap, természet, lényeg emberben való, Istentől független működését és istenülni vágyását definiálja rosszként.

Amennyiben visszatérünk szóma és szarksz különbségtételéhez Pálnál, ugyanezt látjuk: mindketten kikerülnek egy dualista világértelmezés csapdáját, mert mindketten hangsúlyozzák, hogy ez a virtuális, létében nem önálló sötét alap, illetve Pálnál a szarksz nem egyenlő per definitionem a rosszal, hanem egy arra való hely, lehetőség (ha úgy tetszik, szabadság), amely az embernek a sajátja, mely csak az emberben valósulhat meg.

Amennyiben a szarkszban bekapcsol a végtelen vágy, az, hogy saját opus propriumát, különakarátát összakaratként definiálja, annyiban lesz a rossznak a helyévé, mely mint pusztán szellemi, felszámolja önmagát. Tehát a végtelen vágyba beírt törekvés (az erőszakká váló

---

korai írásaiban ez a misztikus újjászületésmetafora nem egy általunk választott út, hanem Isten bennünk való cselekvése, amennyiben a testté lett ígére (verbum incarnatum) hallgatunk a bennünk rejtőző titokzatos ige (verbum increatum) helyett. További különbségek találhatók a szenvedésről szóló tanításban. Tauler szerint az újjászületés a szenvedésen keresztül is elérhető, a szenvedésnek konkrét célja a születés előtti fájdalmak jelölése a lélek tökéletes elhagyatottságának pillanatában. Luther szerint viszont a szenvedés és a kísértés nem vezet el automatikusan a születéshez, amennyiben ez vágyott és akart, csak ha a láthatatlan és hiányzó Isten cselekvése, mely az opus alienumon keresztül jut el újra és újra az opus propriumra, és a szubjektum tervei (vö. a test cselekedetei, ἔργα τῆς σαρκός) megsemmisülnek. A szenvedés a misztikában véget ér abban a pillanatban, amint megszűnik bennünk az ember teremtettsége, és alámerülünk a mélységbe (ellétlenülés-metafora), amely egység (unio mystica) Istennel – így a szenvedésből szeretetbe való átlépés egy fokozatos skálán értelmezhető, melyen a lélek maga mögött hagyja végességét (azaz vágyát, testét és akaratát) és eggyé lesz a végtelen Istennel. Ha ember és Isten viszonyára a végesség és végtelenség viszonyát vetítjük rá, írja Loewenich (vö. Walther von Loewenich: *Theologia crucis: A kereszt teológiája Luthernél*, ford. Máty Katalin Budapest, Magyarországi Luther Szövetség. 2010.), akkor az emberi szubjektum gondolata nem teljesíthető ki. Ember és Isten egysége mint különbségtétel nélküli azonosság nem alkot közösséget, hiszen közösség csak ott van, ahol szubjektum, személyiség is van. A szenvedésből a szeretetbe való átfordulás a kereszt teológiájában a megbocsátás, a kiengesztelődés botránya, amikor az Én és a Te közössége (nem azonossága!) megáll Isten előtt. A misztika nem tud mit kezdeni a hitnek ilyen jellegű paradox feszültségével, és mivel nem ismeri a megbocsátást vagy a kiengesztelést, a közösséget azonossággá oldja fel.

<sup>66</sup> „Ha valaki hozzám jön, de nem gyűlöli meg apját, anyját, feleségét, gyermekeit, testvéreit, sőt még a saját lelkét is, nem lehet az én tanítványom. Ha valaki nem hordozza a maga keresztjét, és nem jön utánam, az nem lehet az én tanítványom.” Lk 14, 26-27.

agresszió), Žižekhez visszatérve, a rossznak az álarca („the infinite spiritual good is ultimately the mask of evil”<sup>67</sup>); ez a *Hálátlan dögök*ben Ádám, aki még csak nem is reális személy, hanem Gátnak (basszus) egy tőle függetlenedett alakmása (tenor és falsetto). Az alakmás átlép az erőszakba, hogy Gát pácienseit a terápiá túlhatásaként meggyilkolja.

Az opera során egyre egyértelműbbé válik a két szereplő azonossága (mint a szarksz által uralt szóma), mely minden téren a gyilkosság hatalmi beszédmódját alkalmazza és érvényesíti, de saját magát szeretetként nyilatkoztatja ki: „amit tettem, mind értük volt, mind meg akartak halni, nekem kellett vállalnom értük az áldozatot”, mely áldozat nem lehet itt semmiféle adománya a halálnak (hiszen Ádám zeneileg nem test), csak az önigazolás cinizmusa a szeretet színe alatt.

A metaforának a kiküszöbölése, a végtelen vágy megszüntetése, a testi jelenlétnek a sztázisát hozza el<sup>68</sup>, amikor a jelenlét elveszti idődimenzióját és az idő jelenlétdimenzióját (mert hiányt is létrehozhat, nem csak jelenlétet). Ez a sztázis a hangok teljes emléktelensége, pusztá jelenlétükben vagy hiányukban.

A közösségvállalás leple alatt elkövetett gyilkosság utáni sztázis abban a műfajban érezteti leginkább mozdulatlanságát, amely a barokkban a közösségvállalás, az Én és Te Isten előtti megállásának a műfaja volt: a korálban. A *Máté-passió* koráljai, mint a Herzliebster Jesu vagy az O Mensch beweine dallamilag és szövegileg is ennek tesznek eleget – a Jézussal való együttérzés vagy az ember bűnvallására, alázatára való biztatás egy közösség keretén belül történik meg –, mely a korál négyszólamúságában mutatkozik meg; tagolásában a korál vertikálisan kiadja a dallamot, horizontálisan pedig a harmóniát. Nem ritka Bach harmonizálásai esetében a mű, esetenként egyes frázisok piccardiai terccel való lezárása sem.

A *Hálátlan dögök* korálja műfaji lényegétől eltérően a sztázist mutatja meg úgy, hogy közben működésbe lépteti a közösségről való előzetes tudást. A térbeli test jelenlétének elbeszéléskényszerszerűen létrehozza a befogadó testével való közösséget az affektusok szintjén, de ez a közösség rögtön szét is esik az opera koráljában annak politonalitása folytán.

Milyen közösség formálódik hát ebben a korálban? A gyilkos által vezényelt áldozatok közössége. Mindez, ha a korál harmóniai szintjén értelmezzük, dúrban indul, még hozzá D-dúrban, mely a különben rég érvénytelen matthesoni meghatározás szerint a legkényelmesebb hangnem a lármás, víg, harcias és bátorító dolgokhoz. Esz-dúrba való modulációja a fölösleges patetikum jelölője. Szövegi szinten általános alanyban beszél, nem szólít meg, néha E/1-be vált.

A korálnak (6. kottapélda) a harmóniai értelmezése zsákutcának bizonyul, ha azonban a sztázis felől nézzük, a következő eredményre juthatunk: A zenei szövet folyamatos felsértése, az opera Opferré preparálása (preparált zongora, falsetto, elektroakusztikus zörejek) a hangokat megfosztja az olyanfajta jelentéseiktől, melyeket az európai zeneagyomány (köztük pl. Mattheson) tulajdonított nekik. Így a hang, mint zenei test felfüggeszti az időt és a térben kap kiterjedést.

A korál kánonként ér véget, a gyermekek késleltetve lépnek be, megbomlik a korál műfajában érvényben levő függőleges, harmóniai tagolás. A késleltetésben az akkordok rendre ugyanazokat a hangokat adják ki, mert a dallam saját eltolásában ismétlődik, vagyis megszűnik a dallam időbeli progressziója, a sztázis hullámmásává alakul, lecsupaszítva a hangképző eszközök materialítására. A test áldozatként való odaszánására ebben a többszörösen is anyagi szférában kerül sor: („vedd el, széttörheted, mint halott zenész a hangszerét, tiéd már a testem”).

<sup>67</sup> (A végtelen szellemi jó végül is a rossz álarca. – saját ford.) In, Slavoj Žižek: *Violence*, New York, Picador, 2008.

<sup>68</sup> „[R]elies on this prejudice of the absence of signification[...]Such a musica povera turns away the listener’s attention from sensory perception, from the sensual surface of music, toward metaphysics and meditation”. ([A] jelölés hiányának előítéletén alapszik[...]Egy ilyen musica povera [szegényes zene] elfordítja a hallgató figyelmét az érzéki észlelettől, a zene érzéki felszínétől, és eltolja a figyelmet a metafizika, a meditáció irányába. – saját ford.) In Daniel Charles: „Music and antimetaphor”, in *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, ed. Eero Tarasti, Berlin, Walter de Gruyter, 1995.

Amikor a korál az idézett részhez ér, a hegedűk orgonapontot képeznek, minden más hangszer elhallgat, csak az emberi hang hallható. Ez a szöveg helyére irányítja a figyelmet, amelynek Paul Celan szerint minden szóképnek és metaforának a *reductio ad absurdum*át kell létrehoznia: „Én járnai tanultam. Volt szemem, fülem, szólt a szám“.

A sérülések kijelentő mondatokban rajzolják ki ezt a testet<sup>69</sup>: „Mint vak selyembubót, rágtam a fényből szőtt burkot. Miután megrepedt, vér csorgott a házak falán“; „Egyszer félni kezdtem. Rámszakadt a koromszínű ég“. Az ének közben hallható Ádám és Gát rövid párbeszéde is: „Amíg nem büntet a jog, ez így marad.“; „Remek, doktor úr, igaza van“. Mindenfajta affektus hiányzik mind a szövegből, mind a zenéből, melyek legtisztább materialitásukban állnak elő.

A „széttörheted, mint halott zenész a hangszerét, tiéd már a testem“ sorral a zene és költészet közös nevezője lép érvénybe, a csend. A test hangszerként való azonosítása az 1 Kor 13 vonatkozó részét idézi be („[...]ha szeretet pedig nincs bennem, olyanná lettem, mint zengő érc vagy pengő cimbalom“), de a korál még ezt a zengést és pengést is visszavonja az orgonapontban, a kijelentő mondatokban és az énekhang sztázisában. A szeretet helye ellehetetleníti a szeretet utáni állapotot, mert már túl van botrányként való tételezésén, ebben a Halott Krisztushoz hasonló zeneműben.

A *Máté-passió* befejezése (Wir setzen uns mit Tränen nieder) ezzel szemben megáll a sír szélén, nem fejezi be úgy a passiót, hogy a nyitókórus Kommt, ihr Töchter felszólítására válaszolna. Ezt a *Hálátlan dögök* teszi meg, azzal a fiktív helycserével, amely az operában a gyermekek feláldozásával történik. Szigorú értelemben mondhatjuk, hogy a *Máté-passió* személyesen az egyént szólítja meg, akiért Krisztus meghal a kereszten (de egy közösség nevében); azonban a *Hálátlan dögök* bármilyen közösség megszólítását kétségessé teszi.

A Mt 25, 44-45 értelmében<sup>70</sup> a feláldozott gyerekek állhatnak Krisztus helyett, még Krisztus hallgatásban való kettős megfosztása is végbemegy már az opera címében<sup>71</sup>, de ez az érvelés csak opera és passió egymásba forduló keresztalakzatában működőképes. A korál elénk tárja a nagyszombat állapotát, amelyben minden értelmezés és nyelv, még ez is felfüggeszti önmagát a sztázisban.

A szeretet a preparált hangszer által létrehozott hasadásban áll, de megszűnik szeretet lenni, a szeretet nevet viselni, mert a korálban, az Én és a Te Isten előtt álló közösségének helyében, a hasadásban van, melyben szolidáris a halottakkal, úgy van velük, másokkal, hogy egyedül van, a kimerítetlen testet működtetve nem-jeleként, melyet kisajátítatlanul hordoz a Másik végtelen kisajátítatlansága fele sodródva (Derrida 2005, 962-974.).

## Bibliográfia:

**Bach**, Johann Sebastian Bach: *Matthäus-Passion*, in Stanford University, <http://opera.stanford.edu/iu/bachlib/BWV244.HTM>, elérési időpont 2013. 08. 12.

**Badiou**, Alain: *Szent Pál, az egyetemeség apostola*, ford. Csordás Gábor, Budapest, Typotex Kiadó, 2012.

**Balthasar**, Hans Urs von: *Mysterium Paschale: A három nap teológiája*, ford. Görföl Tibor Budapest, Osiris Kiadó, 2000.

<sup>69</sup> Az elsőnek meggyilkolt lány, Hajnal történetében a monomán, ismétlődő dallam (zsip-zsup kenderzsup) kihagyásaiban nem a jelenlét, hanem a távollét képződik meg.

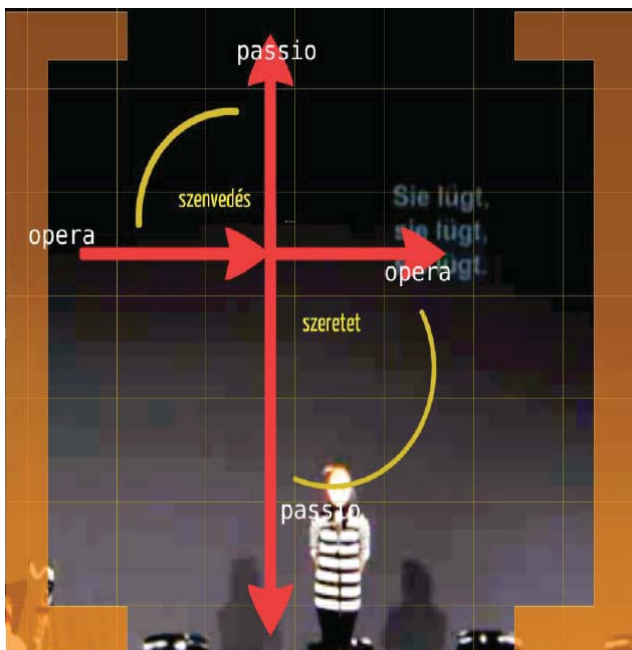
<sup>70</sup> „Akkor ezek is így válaszolnak neki: Uram, mikor láttunk téged éhezni vagy szomjazni, jövevénynek vagy mezítelennek, betegen vagy börtönben, amikor nem szolgáltunk neked? Akkor így felel nekik: Bizony, mondom néktek, amikor nem tettétek meg ezeket eggyel a legkisebbek közül, velem nem tettétek meg.”

<sup>71</sup> A halottak dögökké való lefokozása mellett még a maradék humánumból is kiforgatja ez a cím az áldozatokat, megfosztva őket visszamenőlegesen érzelmeiktől.

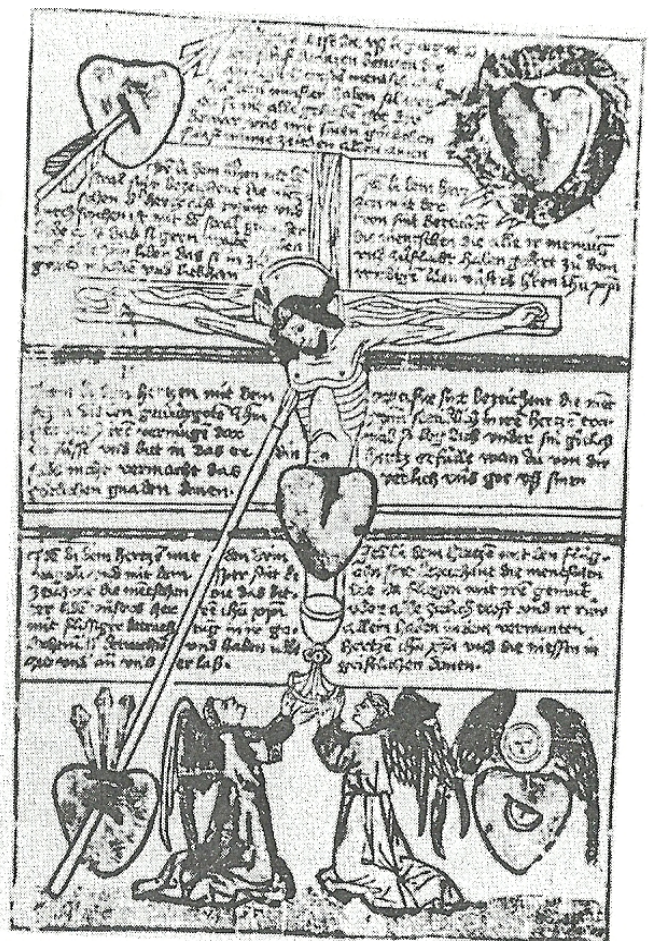
- Bar-Sela**, Ariel, **Hoff**, Hebbel E., **Farus** Elias: *Moses Maimonides' Two Treatises on the Regimen of Health*, Transactions of the American Philosophical Society, ns 54. (1964), Part 4: 25.
- Barthelmus**, Rüdiger: *Theologische Klangrede, Musikalische Resonanzen auf biblische Texte*, Münster, LIT Verlag, 2012.
- Bényei** Tamás: „Dekonstrukció és narratológia (és Borges)”, in *Alföld*, 53. évf., 12. sz. *Biblia*, Budapest, A Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1991.
- Bergmann**, Michael: *Deutsches AERARIUM POETICUM oder Poetische Schatzkammer*, Jena, Mamphras, 1676.
- Bultmann**, Rudolf: *Az Újszövetség teológiája*, ford. Koczó Pál, Budapest, Osiris, 2003.
- Charles**, Daniel: „Music and antimetaphor”, in *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, ed. Eero Tarasti, Berlin, Walter de Gruyter, 1995.
- Derrida**, Jacques: „A halál adománya”, ford. Szabó László, in *Vulgo*, 2000. 3-4-5. sz., 2000. 144-160.
- Derrida**, Jacques: „Kosok. A félbeszakítatlan párbeszéd: két végtelen között, a költemény”, ford. Orbán Jolán, in *Jelenkor*, 2005. október, 962-974.
- Derrida**, Jacques: *Esszé a névről*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor, 1993.
- Derrida**, Jacques: „»A Self-Unsealing Poetic Text«: Poetics and Politics of Witnessing,” in *Revenge of the Aesthetic, The Place of Literature in Theory Today*, ed. Michael P. Clark, London, University of California Press. 2000.
- Dosztojevszkij**, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest. Európa, 1964.
- „Duden, Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache.” Hrsg. Dudenredaktion, in *Der Duden in zwölf Bänden*, 4. Auflage, Band 7, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, Dudenverlag, 2006.
- Elferen**, Isabella van: *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*, 2009.
- Francisci**, Erasmus: *Die geistl. Goldkammer der I. bußfertigen, II. gottverlangenden u. III. jesuverliebten Seelen, deren Geschmeide u. Juwelen durch wehklagende Reuebegierden, gläubige Wünsche u. inbrünstige Seufzer den Liebhabern der Himmelsschätze zuteil werden*, 1664.
- Grabócz** Márta: *Zene és narrativitás*, Pécs, Jelenkor, 2004.
- Gumbrecht**, Hans Ulrich: *A jelenlét előállítása*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.
- Haselböck**, Lucia: *Du hast mir mein Herz genommen, Sinnbilder und Mystik im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach*, Wien, Herder, 1989.
- Loewenich**, Walther von: *Theologia crucis: A kereszt teológiája Luthernél*, ford. Mády Katalin Budapest, Magyarországi Luther Szövetség. 2010.
- Mattheson**, Johann: *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. A részleteket fordította Elena Maria Șorban.
- Mattheson**, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.
- Müller**, Heinrich: *Göttliche Liebes=Flamme Oder Aufmunterung zur Liebe Gottes: Durch Vorstellung dessen unendlichen Liebe gegen uns*, Frankfurt a. M., Wust, 1676.
- Opitz**, Martin: *Über das Leiden und Sterben Unsers Heilandes*, Breslau, Müller, 1628.
- Praetorius**, Michael: *Syntagma Musicum III. Termini musici*, reprint ed. Willibach Gurlitt, Kassel, Bärenreiter, 1958. 229.
- Pseudo-Dionüsziosz** Areopagitész: „Misztikus teológia”, in *Az isteni és emberi természetéről*, vál. Vidrányi Katalin, Budapest, Atlantisz, 1994.
- Selyem** Zsuzsa: „Kereszteződés; Nem-jel, nem-tudás, nem-idő”, in Selyem Zsuzsa: *Valami helyet*, Kolozsvár, Komp-Press, 2003.
- Sivadó** Csaba: „Apofatikus teológia”, in *A Szent Titok vonzásában, A 70 éves Fila Béla köszöntése*, szerk. Puskás Attila, Budapest, Szent István Társulat, 2003.
- Narratív teológia*, szerk. Thomka Beáta, Budapest, Kijarat Kiadó, 2010.
- Veres** Bálint: „Occurrence in the Music – Music in the Occurrence”, in *Orientation in the occurrence*, szerk. Berszán István, Kolozsvár, Komp-Press, 2009.



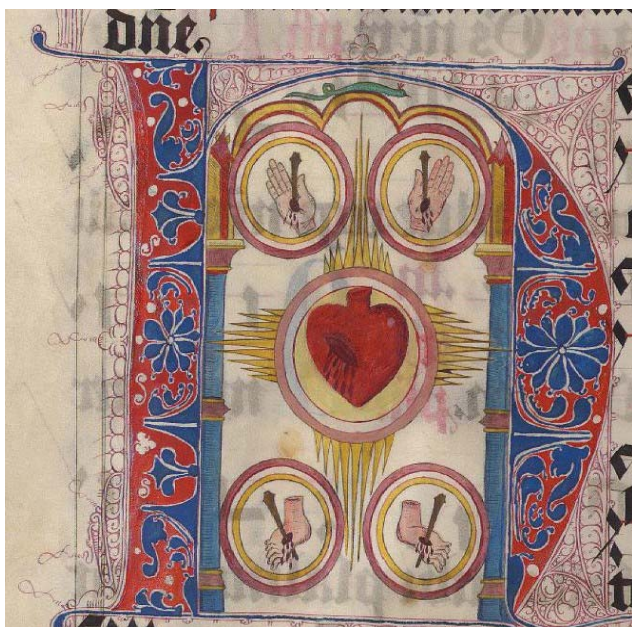
**Weil**, Simone: *Szerencsétlenség és istenszeretet*, ford. Bende József, Vigília Kiadó, 1998.  
<http://www.vigilia.hu/regihonlap/1998/9/9809sim.html>, elérés: 2013. 04. 19.  
**Žižek**, Slavoj: *Violence*, New York, Picador, 2000.



1. ábra  
OPERA és PASSIO  
keresztalakzata



2. ábra  
Passió- és úrvacsoramisztika:  
Jézus szerető, szenvedő és megsebzett szíve



3. ábra  
Illusztráció egy antifonáriumból:  
Krisztus öt sebe



# Mattheson által jellemzett hangnemek

Elena Maria ȘORBAN – „G. Dima” Zeneakadémiás és BBTLE, Kolozsvár – emsorban@yahoo.fr  
 HANGNEM-EXPRESSIONS A BAROKK ZENÉBEN – Mattheson, Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg, 1713  
 MATTHESON ALTAL JELLEMZETT HANGNEMEK, HOMONIM-KAPCSOLAT SZERINT RENDEZVE

<b>C-dúr</b> egyféle nyersség és szemtelenség jellemzi, nem alkalmatlan a REJOUISSANCE-hoz [barokk karakterű táncmód], és ahol egyébként az örömet szabadjára engedik, az ÜGYES KOMPONISTA a jelentéktelen BÁJOSSÁ változtathatja és sikerrel alkalmazhatja GYENGÉD helyeken.	<b>c-moll</b> mindenek fölött kedves, ugyanakkor viszont SZOMORÚ hangnem, de mivel az első minősége nagyon is TULNYOMÓ és édessége is könnyen fárasztóvá válhat, nem tévedhetünk, ha ezt egy valamelyest derűs vagy túlhajszolt MOZGÁS által kissé élénkítjük, különben mélasága könnyen álmosítóvá válhat. Ha viszont egy olyan DARABra van szükség, amely az alvást hivatott ösztönözni, úgy e MEGJEGYZÉS figyelmen kívül hagyásával természetesen módon rögtön elérhetjük célunkat.
<b>D-dúr</b> természetétől fogva valamelyest éles és makacs; a legkényelmesebb hangnem a lármás / víg / harcias / és bátorító dolgokhoz, de senki sem vonja kétségbe, hogy ez a kemény tónus sem adhat jó vagy idegen felvezetést KIFINOMULT művekhez.	<b>d-moll</b> [...] valami AJTATOST, nyugodtat, ugyanakkor valami nagyot, kellemeset és megelégedtetet tartalmaz, így hát ez az egyházi dolgokban az elmékedés, a KÖZÉLETBEN a kedélyi nyugodtság megteremtésére alkalmas, amennyiben nem akadályozza meg, hogy valami szórakoztatót, de korántsem szertelent, hanem folyamatost SIKERESEN megvalósítson. [...] Heroikus vagyis hőskölteményekhez a legkézenfekvőbb. Mert a szaporaság mellett csodálatos SÚLYA van stb. [...] ARISZTOTELÉSZ komolynak és állhatatosnak nevezi [...]
<b>E-s-dúr</b> sok PATÉTIKUS van benne, de nem szívesen kapcsolódik komoly és egyben panaszos dolgokhoz; szintúgy kibékíthetetlen minden hiábavaló luxussal.	---
<b>E-dúr</b> összehasonlíthatatlanul jól fejez ki kiábrándultságot vagy egészen halálos szomorúságot, a VÉGLETESEN szerelmes, reménytelen és menthetetlen dolgokra a legalkalmasabb, és bizonyos körülmények között metsző / döntő / szenvedő és átható lehet, de nem annyira, hogy összevehető lenne test és lélek VÉGZETES elszakadásával.	<b>e-moll</b> bárhol igyekezzenek is, nagyon nehezen lehet valami víghoz társítani, mivel e hangnem nagyon elmélázóvá, mélyen gondolkodóvá, zavarttá és szomorúvá alakít, úgy azonban, hogy közben megmarad a remény a vigaszban. Valami eleven azt jól ki lehet hozni belőle, de ez nem éppen vídamság. KIRCHNER mondja: [...] „szereti a zavart és a fájdalmat” [...], LUCIANO szemében féktelen tulajdonságnak tűnik, GLAREANO szerint panaszos.
<b>F-dúr</b> ALKALMAS arra, hogy a legjobb ÉRZELMEKET FEJEZZE KI a világ előtt, legyen az bátorság / állhatatosság / szeretet vagy bármí, ami az erények tárából fennáll, és mindezt a természetes művészet és hasonlíthatatlan KÖNNYEDSEG teljével teszi, amely semmilyen kényszerrel nem ismer. E hangnem jellegét és KARAKTERÉT nem lehet tehát jobban leírni, mint összehasonlítván egy kedves emberrel, aki, bármi csekélységet tesz is, mindig tökéletesnek akarná, és aki, ahogy a franciák mondják, BONNE GRACE-ban[kegyelemben] van.	<b>f-moll</b> könnyűnek és lazának, ugyanakkor azonban mélynek és súlyosnak tűnik, valami bizalmatlannal társítva, a szív halálos félelmével megmutatkozva és mérhetetlenül meghatóan. Szépen fejez ki fekete, segítség nélküli melankóliát és a hallgatónak néha borzalmat vagy reszketést okozhat.
---	<b>fisz-moll</b> – bár e tónus NAGY ZAVARTSÁGHOZ vezet, mégis inkább EPEDEZŐ ÉS SZERELMES, mintsem halált idéző; egyébként van benne valami elhagyást, egyedülletét és mizantropikust idéző is.
<b>G-dúr</b> sok ELMÉLYÜLTSGÉT és beszédet tartalmaz, miközben nem kevésé BRILIÁNS, és egyaránt igen alkalmas KOMOLY avagy derűs dolgokhoz. Kircher [Musurgia universalis, 1650] „szerelmesnek és jókedvűnek” nevezi. Mással továbbá: „a mértékletesség komoly öre”. Corvinus [német író, 1677–1747] szerint „víg és szerelmes dolgokhoz alkalmas”.	<b>g-moll</b> csaknem a legszebb hangnem, mert nemcsak az előzőhöz [d-moll] tartozó komolyságot vegyíti bátor kedvességgel, de szokatlanul bájt és tetszetőséget hordoz magában, amely révén egyaránt gyengéd-üdtető, illetőleg törekvő és kellemes, röviden: mindkettő mérsékelt panasszal és temperált örömmel megszólalva tetszetős és nagyon hajlékony. KIRCHERUS így vélekedik felőle: [...] „Szerény és áhítatos örömet hordoz, vígság és teljes komolyság között változik.
<b>A-dúr</b> nagyon megkapó, még ha rögtön CSILLOG is, és inkább a panaszos és szomorú SZENVEDÉLYEKRE, mintsem szórakoztatásra alkalmas, kivált HEGEDŰ-darabokhoz illik jól.	<b>a-moll</b> valamelyest panaszos, őszinte és nyugodt, azaz alvásra hívó, de egyáltalán nem kellemetlen. Egyébként KLAVER és HANGSZERES darabokhoz kiválóan illő [...] együttérzés felkelésére. KIRCH. [Athanasius Kircher, Musurgia universalis, 1650]: [...] e hangnemnek erős és komoly AFPEKTUSA van, így hát hízélgésre erősen artikulálhatónak tűnik. Mi több, e hangnem természetesen mértékletes és majdnem mindenféle kedélyeztetés felhasználható. Emellett szelíd és mértéken felül édes. [...]
<b>B-dúr</b> nagyon szórakoztató és pompázatos, szívesen tartogat valami szerénységet, ugyanakkor nagyszerűt és kicsinyt enged át magán. [...] [Súlyos dolgok felé emeli a lelket	---
<b>H-dúr</b> úgy tűnik, ellenérzést, keménységet, akár kellemetlen, de még inkább reménytelen tulajdonságot hordoz magában, DE NEM KÜLÖNÖSEN HASZNÁLATOS.	<b>h-moll</b> BIZARR, kedélytelen és MELANKOLIKUS, emiatt nagyon ritkán is fordul elő, és lehet, hogy az az oka, amiért a régiek a kolostoraikból és celláikból annyira kiűzték, hogy egyszer se tudnak rá emlékezni.

Bach - 6. és 7. korszak



## 1. kottapélda: Hálátlan dögök, recitativo

Cl. turca (anche Cl. basso)

Pf.

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

sen-ki-nök sem volt tu-le a gyermek vég-sé-ken sem - ve-dál-ta Csak én hal-ot-tam ó - lat, ál-be - lül táj - dal - mak-ban lá - tani a szon-ve-dő-let, hal-ot - tam a hang - ja-kat...

## 3. kottapélda: Máté-passió, und von der sechsten Stunde

Ev.

Cnt.

Je - sus schrie-e a - ber-mal laut, und ver-schied.

## 4. kottapélda: Máté-passió, Mein Jesus schweigt

Oboe I, II

Viola da Gamba

Tenore

Organo e Continuo

RECITATIVO. Coro II.

Mein Je-sus schweigt zu fal-schen Lü-gen stil-le, um uns da-mit zu zei-gen, daß sein er-bar - mens-vol-ler Wil-le vor uns zum Lei - den sei ge-neigt, und daß wir in der-glei-chen Pein ihm sol-len ähn-lich sein, und in Ver-fol-gung stil-le schweigen.

## 2. kottapélda: Máté-passió, Gerne will ich mich bequemen

Vl.

B.

Cnt.

Ger-ne will ich mich be-que-men Kreuz und Be-cher an-zu-

## 5. kottapélda: Máté-passió, Geduld

T.

Vo.

leid' ich wi-der mei-ne Schuld Schimpf und Spott, Schimpf und Spott, ei! so mag der lie-be Gott mei-nes Her-zens Un-schuld rü-chen. Ge-duld, Ge-duld, wenn mich falsche Zün-gen ste-chen, Ge-duld, Ge-duld, Ge-duld'

## 6. kottapélda: Hálátlan dögök, korál

[illegible]

## Hans Holbein: Halott Krisztus



(EGY KÉPTELENSÉG KÉPESSÉGEI)  
BÉNYEI TAMÁS BORGES-OLVASATÁNAK<sup>1</sup> TERMÉKENY ZÁRÓJELEIRŐL

Bényei Tamás remek tanulmánya Jorge Luis Borges *A halál és az iránytű*<sup>2</sup> című rövidprózájáról ravasz (figurációs) fogással indít. A már-már semmitmondóan általános cím – *Dekonstrukció és narratológia (és Borges)*<sup>3</sup> – hatalmas botrány allegóriájává válik egy J. Hillis Miller nyomán vizsgált probléma margóján: milyen feltételek mellett beszélhetünk – ha beszélhetünk egyáltalán – dekonstruktív narratológiáról? A cím ugyanazt a feszültséget figurálja, mely a dekonstruktív narratológiáról való beszéd legfőbb kritériuma és feltétele: a megtestesülés (áttételesen nyilván a megváltás) botrányát és paradoxonát; a (hiányzó, mindig eltolódó) pont mint a halál legbensőbb figurája kilép önmagából, feladja létmódjának esszenciális jellemzőit – saját ellentétébe, vonalba csap át –, hogy megmaradhasson saját létmódjában. Bényei Zénón paradoxonának szövegbeli beágyazottságával mondja újra a megváltás meséjét – a dekonstruktív narratológia, pontosabban a nem-narratológia létének feltételét.

Milyen kontextusban merül fel a dekonstruktív narratológia igénye? Bényei ürügye – a detektívtörténet narratológiai allegóriaként való olvashatóságának alapvetése – itt egybeesik J. Hillis Millerével, aki szintén *A halál és az iránytű* allegorikus beszédmódjában találja meg a nem-narratológiáról való beszéd lehetőségét. Miért éppen egy detektívtörténet kínál lehetőséget erre?

A detektívtörténetek narratológiai (helyesebben meta-narratológiai) allegóriaként is olvashatók – írja Bényei –, ahol a detektív (a történetről rendelkezésre álló lehetséges legnagyobb tudás birtoklója) nemcsak a cselekmény utólagos megszervezője, hanem a cselekményszervezés, narrativitás elméletének is teljhatalmú képviselője. Nemcsak azt mondja meg, hogyan szól a helyes történet (elbeszélés), hanem azt is, hogy hogyan lehet egyáltalán helyes narratívát létrehozni.<sup>4</sup>

Nem esik nehezünkre nyugtázni Bényei felvetését, elég, ha Agatha Christie Poirot-jának záró performanszaira gondolunk, vagy arra, hogy a klasszikus detektívtörténetet funkcióját Borges maga is abban azonosítja, hogy egy véletlenszerű korban a rend érzetét kelti. Bényei szerint ugyanakkor *A halál és az iránytű* kibillentti ezt a definíciót, amit szintén nem nehéz belátnunk; beszédes tény, hogy a performansz joga ezúttal a gyilkosságok (egyik) kiötlőjére, Dandy Red Scharlachra hárul.

[Borges novellája] látványosan kikezdi a detektívtörténet alapfeltevéseit, s ekként annak sincs akadálya, hogy a fentebb jelzett allegorikus szinten a narratológia posztstrukturalista kritikájaként olvassuk, amelyben a gonosz (de legalábbis felfuvalkodott) strukturalista narratológus saját logocentriskusságába dől, és elnyeri méltó büntetését. Az elbeszélés kitűnően illeszkedik például a posztmodern

<sup>1</sup> Bényei Tamás: „Dekonstrukció és narratológia (és Borges)”, *Alföld*, 2002. december, 34-49.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges: „A halál és az iránytű”, ford. Jánosházy György, in *A titokban végbement csoda*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1978. 59-70.

<sup>3</sup> Bényei Tamás: i. m.

<sup>4</sup> Uő: i. m. 34.

narratológiát a legnagyobb szakértelemmel és hévvel sürgető Andrew Gibson érveléséhez; néha olyan érzése van az olvasónak, mintha Gibson szövege (legalábbis a strukturalista narratológiát kárhóztató részek) *A halál és az iránytű szélgégyzete* volna. Úgy tűnik, az 1942-ben született novella a narráció nemes bosszúja a narratológián.<sup>5</sup>

Bényei interpretációja azonban nem bicsaklik ki a „bosszú” fogalmán, mindent a („nemes”) jelzőre bíz; ha nem így tenne, megrekedne a történet berekesztődésének (berekeszthetőségének) illúziójában, így a gesztus maga is anticipatív maradna, megfeneklene egy geometriai szerkezetben – mint kibillentés érvénytelenné válna.

Mind Bényei, mind Miller azonban kibillentést azonosít az allegorikus detektívtörténetben, s ha ez így van, az összezsapásnak a (strukturalista) narratológia és valami más között kell lejátszódnia. A probléma tehát ilyenképpen merül fel:

A fenti értelmezés azonban, amely Lönnrot halálát úgy olvassa, mint a narratológiai ősbűn büntetését (megismétlését) a narratológus-detektív által rögzített pontban, a Triste-le-Roy villában, noha tematikus szinten a narratológus bukását hagyja jóvá, mégis szimmetrikus, térbeli, racionálisan megjeleníthető szerkezetet helyez rá az elbeszélésre. Így aztán a narratológiai allegóriaként olvasott szöveg fő kérdése az: kicsoda a Lönnrot felügyelő narratológiai olvasását önmaga ellen fordító gonosztevő, Dandy Red Scharlach? A művész, aki saját olvasatának csapdájába csalja a túlságosan okos narratológus-kritikust? Vagy olyasvalaki, aki – mint az elbeszélés világa fölötti legfőbb autoritás birtokosa – Lönnrot és Treviranus geometrián belüli ellentétén felülemelkedve egy »nem-logocentrikus narratológia« lehetőségét képviseli?

Scharlach alakjával és az allegorikus olvasatban elfoglalt pozíciójával kapcsolatban a következő kérdés adódik: lehetséges-e egyáltalán nem-geometriai metaforákkal beszélni a narratíváról?<sup>6</sup>

Bényei interpretációja a továbbiakban ez utóbbi dilemma bevilágítására vállalkozik. A kérdés – némi trivialitással – a következőképpen fogalmazható újra: beszélhetünk-e dekonstruktív narratológiáról, s ha igen, mért nem? A tanulmány szerző előbb egy hipotetikus nemmel válaszol, majd olyan affirmatív lehetőséggel, melyet kételyekkel aknáz (dúcol?) alá.

A negligáló válasz így hangzik:

A narratíváról általában valamit mondani értelmetlen, mindenképpen logocentrikus és metafizikai természetű megállapításokhoz vezet, s ez alapvetően idegen a dekonstrukció étoszától. Ezért nincsenek dekonstruktív narratológiák, Miller könyvei sem azok<sup>7</sup>;

a pozitív pedig – mely, mint imént láttuk, egyszersmind a kérdés rekondicionálása is – emígy:

Nemcsak létezhet, hanem létezik is dekonstruktív narratológia: minden szöveg az (persze különösen az elbeszélő szövegek), hiszen minden szöveg felállít a nyelv és az időbeliség viszonya tekintetében egy működtethető, elbeszélő szövegek generálására alkalmas metafora-rendszert (elméletet), amelyet aztán természetesen ő maga

---

<sup>5</sup> Uő: i. m. 35.

<sup>6</sup> Uő: i. m. 36.

<sup>7</sup> Uő: i. m. 37.

dekonstruál. A dekonstruktív narratológia ebben a tekintetben a »narratív típusú« metaforakészletből építkező és leépítkező szövegek végtelen halmazából állana.<sup>8</sup>

E pozitív felvetéssel kapcsolatban három probléma merül fel, melyeket Bényei nem cáfol, hanem – vérbeli dekonstrukcionistaaként – argumentatív funkcióval rendre visszaold, visszaír a problematikus felvetés narratívájába. Ezt kivitelezendő, két technikához folyamodik. Egyrészt magát a kérdésfelvetést kondicionálja újra, amikor J. Hillis Miller nyomán úgy fogalmaz: tulajdonképpen nem is egy lehetséges dekonstruktív narratológia potenciális létét kutatja, hanem egy nem-narratológia alapvetését, mely a szövegről való metanyelvi megnyilvánulás radikális lehetetlenségében ragadható meg, illetve e képtelenség szisztematikus affirmálhatóságának lehetőségeit próbálja kiépíteni. Argumentatív technikájának másik komponense abban áll, hogy egy negatív teológia felől, ennek fénypásmájában olvassa újra a nem-narratológia potenciális létével kapcsolatban felmerülő három problémát.

A lehetséges milleri nem-narratológia létét esetlegesen ellehetetlenítő lövedékek a szakasz figurájával csapódnak be az olvasat narratívájába („1. Narratíva és narratológia.”, „2. Narratíva és allegória.”, „3. Narratíva és retorika.”), olyan geometriai idom képében, mely a vonalat zárt, berekesztett egységként definiálja. A Bényei-tanulmányban kiépülő képrendszerben a zárójel figurájával jelzett (gyűjtő)pontszerű, inherens, ám lokalizálhatatlan halál csak a maga utóidejű visszaíródásában robbantja fel e zárt fenyvetésszakaszokat. Az első fenyvetést Bényei a következőképpen összegzi:

az egész milleri retorika első látásra azt sugallja, hogy a narratíva önmagában véve valami logocentrikus dolog, amelyet minden magára valamit is adó dekonstruktor azonnal dekonstruál. Vagyis a dekonstruktív narratológia eszerint a logocentrikus narratíva (és nem-narratológia) módszeres dekonstruálása, kikezdése, aláásása, nem pedig annak esetleges vizsgálata, hogy a narratíva egyáltalán logocentrikus-e. Mintha a logocentrikusság a narratológiáról metonimikusan átterjedt vagy ráragadt volna a narratívára is, pedig az igazán izgalmas újabb narratológiai kísérletek épp azt a kérdést teszik fel, hogy maga a narratíva vajon nem eredendően ellenálló-e valamilyen szinten a logocentrikusságnak, nincs-e benne valami kaotikus többlet?<sup>9</sup>

A második szinten, narratológia és allegória viszonylatában azonban szertefoszlani látszik e félreértés; Miller *Ariadne's Thread* c. munkájára hagyatkozva világossá válik, hogy nem fertőző az ironikusan megbomlasztott strukturalista narratológia (közvetlenül a kettőspont előtt tartom megjegyzendőnek; amennyiben követhetővé kívánjuk tenni Bényei gondolatmenetét, kénytelenek vagyunk egyfajta tükröző, fordított kronológiához folyamodni, a kiazmus narratív trópusához):

a narratíva terminológiája egyetemlegesen és elkerülhetetlenül katakretikus, a narratív nyelv (a narratíva nyelve) mindig »displaced« (eltolódott, kölcsönvett, alkalmatlan). Következésképpen »a narratíva, amelyre úgy gondolunk, mint egy személy élettapasztalatának a nyelvbe helyezésére, írottságában és olvasottságában nem más,

---

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> Uo.



mint hiátus ebben a tapasztalatban«. A narratíváról való beszéd mozgása ekként nem más, mint a metaforák törvényszerű és állandó eltolódása: így készül az allegória.<sup>10</sup>

Az érvelés odáig „fajul” (ám, amennyiben Bényei narratívájának kronológiáját követjük, tulajdonképpen ebből bontakozik ki), hogy a narratológiát a „narratíva titokzatos tárgya”<sup>11</sup>-ként azonosítja. Ha azonban megragadunk – jobban mondva J. Hillis Miller munkája megállapodna – ezen a szinten, nem látnánk tovább azon a következtetésen, mely Paul de Mannál is oly artikuláltan jelenik meg: „az allegória narratíva és a narratíva allegória”.<sup>12</sup>

Miller narratológia és retorika viszonyában leli meg azt a negatív teológiát, mely egy esetleges nem-narratológia alapvetése. Mielőtt ezt kifejténénk azonban, meg kell jegyeznünk, hogy e három becsapódó lövedék nem egy lehetséges nem-narratológia létének növekvő valószínűségű ontológiai ívét rajzolja, Bényei Tamás tájékozódása maga is deklaráltan ciklikus, retorika és narratológia viszonylatában tehát egyszerre egy lehetséges nem-narratológia legfenyegetőbb lehetetlenségében, valamint legnagyobb lehetőségében tér meg a tanulmány.

A dekonstrukciós diskurzus – írja a szerző –, amely az olvasás befejezhetetlenségét, rögzíthetetlenségét hangsúlyozza és példázza, maga mondja, hogy ezek [nevezetesen a prozopopeia, a kiazmus, a katakrézis] a trópusok nem az olvasás végpontját jelentik, hiszen az allegória logikája szerint e trópusok azonosítása és leírása közben újratermelődik a jelenlét-típusú nyelv referenciális önáltatása, amelyet aztán ismét dekonstruálni kell, és így tovább.<sup>13</sup>

Az illetén elburjánzó rekurzív sor nem tehető meg egy lehetséges nem-narratológia alapvetésévé, hiszen a dekonstrukciós nyelvben – a transzgresszív bontás állandóan halmozódó melléktermékeként – folyton benne marad valami statikus, valami térbeli komponens, ami nyilván újabb bontásra szorul; elég, ha a kiasztikus szerkezet nélkülözhetetlen tengelyére gondolunk. Már csak ráadás ez iménti problémára, hogy a strukturalista narratológia dekódolás során használatos rituális varázsigéi visszaköszönni látszanak az olvasás allegóriáiban: „(...) úgy tűnik, mindig ugyanazok a trópusok végzik el a piszkos munkát”, ami azt a benyomást kelti, „mintha statikus geometrikusság és nyelvtan helyett dinamikus, de éppoly kiszámítható algoritmusok határoznák meg a narratívák működését, illetve alogocentrikus lebomlását”.<sup>14</sup>

Ebben a körben azonban elválik a milleri nem-narratológia sorsa, a döntő érvet pedig Paul de Man *Az önéletírás mint arcrongálás* c. tanulmányának zárata szolgáltatja:

A halál egy nyelvi szorongatottság/kutyaszorító (predicament) eltolt, áthelyezett neve, a halandóság helyreállítása az életrajz révén (ez a hang és a név prozopopeiája) pedig épp annyira megfoszt és alaktalanná tesz, mint amennyire helyreállít.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Uő: i. m. 38.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> Uő: i. m. 39.

<sup>13</sup> Uő: i. m. 40.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Paul de Man: „Az önéletírás mint arcrongálás”, ford. Fogarasi György, *Pompeji* 8. 1997. 2-3, 93-107.

A halál egy nyelvi tény katakrézisévé válik, e tény pedig abban áll, hogy „az irodalom valami olyan tér, amely a miénk, amelyben benne vagyunk és bennünk van, ám eközben valami alapvető, kísérteties idegenszerűséget mutat”.<sup>16</sup>

A dekonstruktív narratológia mintha mindig arra az alapvetésre támaszkodna, miszerint „minden történetben hulla rejtőzik valahol”.<sup>17</sup> Minden narratíva a gyász jegyében íródik.

Miller egy túlélés-láncot képzel el a narratívában: szereplők–narrátor–író–olvasó–kritikus; ez persze ironikus struktúra, és nehéz nem a növekvő tudás történeteként olvasni (...). Valaki mindig meghal, valaki más pedig túléli, hogy gyászolja és elmondhassa a történetét. (...) „Ha minden elbeszélés megemlékezés/emlékmű természetű, ... akkor olyan halálról emlékezik meg (...), amely mindig már megtörtént, s amelyet ekként bármely (...) halál (...) csak szimbolizálni vagy figurálni képes. Az ilyen halál, a halál mint a tudat és a nyelv másikja, a mindkettőt aláásó üresség, soha nem azonosítható mint olyasvalami, ami a múlt bármely jelen pillanatában történt, mint pont-os (pontszerű) esemény. Bármilyen messzire megyünk vissza, mindig már megtörtént, vagy mindig már épp nem történt még meg. A történetmondásban minden valódi vagy elképzelt halál ennek az emlékezzetelen/időtlenül régi (immemorial) nem-eseménynek az emlékműve (...). A halál soha nem élhető át eseményként. Láthatjuk a másik átváltozását élő testből holttestté, hullává, élettelen anyaggá. Nevezhetjük ezt a változást halálnak, de mi az életből a halálba való átmenetet szeretnénk megtapasztalni és megnevezni tudni. Követni akarunk valakit egyik régióból a másikba, de úgy, hogy vissza tudjunk jönni és elmondani az ő utazásának történetét. Meg akarunk halni és mégis életben lenni.”<sup>18</sup>

A tanulmány szerző Miller nyomán arra az álláspontra helyezkedik, miszerint a halál a szöveg hiányzó, ám inherens, állandó jelleggel eltolódó gyújtópontja, mely azonban lokalizálhatatlan – narratív ugyan, de nem logocentrikus.

A halál negatív teológiája illetően definiált természetéből fakadóan nem billenti ki az olvasás allegóriáinak rekurzív sorát, hiszen maga is *narratív* trópusként jön mozgásba. Itt azonban hatalmas fordulatot vesz Bényei olvasata: a halál katakrézisének narrativitása feloldódik az irónia figurájában, mely nemcsak hogy nem alogocentrikus, de anarratív is. Ebben áll a nem-narratológia egyetlen esélye, ebben áll *A halál és az iránytű* botránya: az irónia a halál katakrézisévé válik, annak a halálnak a katakrézisévé, melyet korábban egy nyelvi jelenség katakréziseként azonosítottunk.

(...) az allegória egymásra halmozott szerkezeteket épít, megállíthatatlanul a saját végnélküli logikája szerint, a negatív belátásokból szövegrákokódásokat emelve, míg az iróniának tulajdonképpen nincs helye; végig működik, mint bármilyen – pozitív vagy negatív – tudás vagy bizonyosság radikális felfüggesztése.

(...) a narratívában az irónia az anakoluthon fenyegető ígéretének beváltása; az anakoluthon alakzata jelzi a narratív szerkezet örökös megkésetttségét, freudi értelemben is vett utólagosságát, azt a tényt, hogy minden elbeszélő szöveg szétszóró és heterogén törmelékekből építi fel a narratív koherencia látszatát, vagyis azt a

<sup>16</sup> Bényei Tamás: i. m. 41.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Uo.: i. m. 42.

lehetőséget, hogy a narratíva bármikor és bármely eresztéke mentén szétrobbanhat. „Az irónia ennek a robbanásnak a retorikai elnevezése”.<sup>19</sup>

Az iróniának nincs helye, csak ideje van, és nem pusztán lokalizálhatatlan, hanem a folyton eltolódó, hiányként jelentkező locusoktól is teljesen mentes, a narratíva megbomlásának permanens fenyegetése.

Miben áll hát a Borges-szöveg botránya? Az inherens, lokalizálhatatlan halál, minden történet hiányzó gyújtópontja – az irónia figurája, azaz Zénón paradoxona révén – kénytelen önmaga ellentétes kiterjesztéseként (téridomként, önmaga emanációjaként, azaz egyenes katakrézise által) visszaíródni a narratívába, hogy elodázhassa a halált, elkerülhesse annak bekövetkezését, ami egyszersmind a szöveg berekesztődése volna. Lönnrot halála ugyanis teret engedne, igazolással szolgálna egy olyan anticipatív olvasatnak, melyben „a strukturalista narratológus saját logocentrikusságába dől és elnyeri méltó büntetését”,<sup>20</sup> illetéknéppen pedig egy alapvetően statikus struktúrában rekedne meg. A halál feladja tehát önnön létmódját (az időt, a nem-narrativitást, a lokalizálhatatlanságot, a mozgásban levést, alogocentrikusságát), kilép abból, hogy megmaradhasson önnön létmódjában (mint állandó fenyegetés, a szövegről való beszéd radikális lehetetlensége) – ez a paradox mese a nem-narratológia alapja; a halál mozgása természetének két komponense között, illetve körül. Bényei olvasata séta egy körúton, mely az allegóriából indul, és az iróniába(n) tér vissza.

Bényei több alkalommal zárójelbe tesz egy fontos distinkciót a szövegben (illetve kénytelen úgy feltüntetni, mintha e tagoltságra maga Lönnrot maradna vak), egy olyan distinkciót, melynek elfedése – ha de Mannal szólva „klasszikus kritikai vakság”-ból, nem pedig etikai döntésből fakadna – alapjaiban kellene hogy megingassa az értelmezése kifutását. Eljárása ugyanakkor kísértetiesen hasonlít a tanulmánya címében alkalmazott technikához, mely (írás)képi, figuratív újramondása a pont emanációjának, önmaga ellentétébe való kiterjesztésének. „A mintázat túlságosan is izgalmas ahhoz, hogy ne feltételezzünk benne tudatosságot.”<sup>21</sup>

Lönnrot felügyelő a strukturalista narratológus megtestesítője, akinek értelmezési stratégiájában minden jel szerint a formalista hagyomány is élénken él még: az események „titkos morfológiáját” fejt meg, *kezérolag* ez érdekli, függetlenül a felszín véletlenszerű részleteitől.<sup>22</sup>

A Borges-novellában a bűntény ekként kettős: egyrészt Jarmolinsky meggyilkolása, amely a véletlen műve, másrészt Lönnrot feltevése, amely a véletlenszerű eseményt egy logikus sorozat (vonal) első pontjának tekinti.<sup>23</sup>

Bényei olvasata a méltóbb a dekonstrukció gyakorlatához, amikor implicite azt állítja, hogy e botrány magában a narratíva, a nyelv működésében történik, Lönnrotnak pedig nem sok szerep jut a botrányos zárlatban, tulajdonképpen önkéntelenül, a fenyegető halál (értsd: egy

---

<sup>19</sup> Uő: i. m. 45.

<sup>20</sup> Uő: i. m. 34.

<sup>21</sup> Paul de Man: „A vakság retorikája: Jacques Derrida Rousseau-olvasata”, ford. Török Attila, *Helikon*, 1994. 1-2, 137.

<sup>22</sup> Bényei Tamás: i. m. 35.

<sup>23</sup> Uo.

hangsúlyos *nyelvi* jelenség katakrézisének) kutyaszorítójában préselődik ki belőle a megtestesülés botránya, a halál elodázásának gondolata – Zénón paradoxona. Ebben a megközelítésben Lönnrot pusztán elszenvedője a nyelv bizonyos retorikai életműködéseinek. Saját olvasatom talán egyoldalúbb és statikusabb, amennyiben mégis a szereplő tudatos etikai tájékozódásának ad hangot. Felvetésem ugyanis épp abban áll, hogy Lönnrot nem egészen a nyelv madzagjain himbálózó marionett, döntéseinek reflexivitása szubtilis játékokkal foglaltatik a történetbe.

Ha szemügyre vesszük a közte és Treviranus között nyíló apóriát, súlyos kérdések merülnek fel. Bényei olvasatában óhatatlanul összerosódik, összekuszálódik valóság és hipotézis, illetve e kettő viszonya kimerül annyiban, hogy a hipotézis nem pusztán leírja, de generálja is a valóságot – azaz a hipotézist önműködő retoricitásának performativitásában, valóságteremtő potenciájában leplezi le, mely elszakad beszélője szándékaitól. Bényei tehát zárójelbe teszi azt a lehetőséget, hogy nyelv és valóság e sajátos viszonyáról Lönnrotnak bármilyen reflexív tudása lehetne. Ezzel egyszersmind Lönnrot egy igen sajátos, több alkalommal is kiemelt jellemvonását zárolja: Lönnrot – amellet, hogy pusztán „észembernek” tartja magát – igazi kalandor, hazardjátékos, aki kísérti, kihívja maga ellen a sorsot. Felvetésem szerint Lönnrotnak igen reflexív tudása van arról, hogy a hipotézis nem a bűntény maradéktalan dekódolása, megfejtése, sőt talán azt is sejtí, hogy valóság és hipotézis *soba* nem eshet egybe. Miller szavaival: a narratíva mindig „displaced”, eltolódott. A hipotézis nem más, mint a gyilkosság történetének óhatatlanul allegorikus, figuratív újramondása, mely részint teremti, részint mételjezi, gyilkolja a valóságot – akár ama Nessos vérében áztatott köntös a *Trakhiszi nőkben* –, ráadásul a szó már szemantikailag tartalmazza az összetevőt, miszerint ez a potenciális felvetés mindössze egy a lehetséges hipotézisek sorából, kizárólagosságra csak annyiban tarthat igényt, amennyiben kísérleti visszacsatolás révén igazolásra talál. Lönnrot egy ilyen definiált hipotézisről állítja azt, hogy nem mentesülhet az izgalom, *az izgatás* (!) kritériuma alól. Számos okunk van azt feltételezni, hogy Lönnrot tisztában van vele: ami *képes* érzékivé, képpé íródni, nyelvre találni, az nem lehet valóság, nem eshet egybe azzal; hiszen a valóság maga is nyelv, amely egy folyton áthelyeződő kiüresedettség körül mozog.

Mindez nyilván pusztán spekuláció volna, amennyiben kizárólag egy másik Borges-történet, *A titkos csoda*<sup>24</sup> szereplője, Jaromír Hhladík tudására hivatkozom (aki – nem mellékes – ugyancsak kutyaszorító prése alatt nyögi ki az elgondolást):

Aztán meg azt gondolta, hogy a valóság nem szokott egybeesni az elképzelésekkel; perverz logikával arra következtetett, hogy ha egy részletet előre elgondol, azzal megakadályozza bekövetkezését. Ehhez a gyatra mágiához híven, borzalmas jeleneteket talált ki, hogy be ne következzenek; a végén persze elfogta a félelem, hogy elképzelései próféciák.<sup>25</sup>

Hhladík maga is a *képzelet* – a figurálás – két összetevőjét hozza mozgásba, amikor *egyszerre* határozza meg azt próféciaként és valóságot feloldó jelölők szekvenciális, repetitív mozgásban levéseként. Hhladík fantáziái hipotézisek (a hipotézis mindkét összetevőt magában foglalja: egyszerre deskriptív és preskriptív) a maga eseményszerűségében

<sup>24</sup> Jorge Luis Borges: „A titkos csoda”, ford. Boglár Lajos, in Uő: *Bábeli könyvtár*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2005. 60-66.

<sup>25</sup> Uő: i. m. 61.

artikulálhatatlan halálról, illetén soha nem nyerhetnek igazolást; a halál a maga „pontosságában” közvetlenül hozzáférhetetlen az emlékművet állító élők számára.

Ha viszont a geometriai alakzatok allegorikus küzdelmeként olvassuk a szöveget – veti fel Bényei Tamás –, Lönnrotot egyszerűen egy másik, jobb (referenciálisan megbízhatóbb) geometria győzi le. Vagyis ebben az esetben nem feltétlenül a narratológia kritikájáról volna szó, és a fantáziátlan Treviranus rendőrkapitány háromszögelő megoldása volna a helyes.

Egy efféle olvasatban azt látnánk, hogy bár a novella ironikusan megfordítja és dekonstruálja a detektívtörténet narratív (és narratológiai) univerzumának jó néhány alapvető tényezőjét, ez a felülrő olvasás még mindig more geometrico érvelést használ (...).<sup>26</sup>

Miután a tanulmány szerző cáfolja, hogy Lönnrot és Treviranus véleménykülönbségében egy hatékonyabb, illetve egy kevésbé hatékony geometria méretkezne meg, elmulasztja, hogy visszatérjen Treviranus szerepére. A nem-narratológia alapvetését egy megváltástörténet botrányában megfelelő felvetésében a rendőrfelügyelőnek mintha már nem maradna *hely* – zárójelbe utalódik.

Vajon azonban kimerül-e ennyiben a kettejük közt feszülő apória? „Abba, amit ön hevenyészve előadott, jócskán belejátszik a véletlen”<sup>27</sup> – leplezi le Lönnrot Treviranus hipotézisét. A spanyol eredeti így hangzik: „En la que usted ha improvisado interviene copiosamente el azar”<sup>28</sup> (nyers fordításban: Abba, amit ön improvizált, jócskán belejátszik a véletlen). Jóllehet, a Jánosházy-féle fordítás meglehetősen provokatív, és „jócskán” a kezünkre játszik, nem marad egészen hűtlen a spanyol eredetihez sem. Világossá teszi ugyanis, hogy Lönnrot alapvetően nem Treviranus hipotézisének tartalmával száll vitába, hanem annak retorikájával, illetéknéppen pedig azt is elárulja, hogy Lönnrot reflexív tudással rendelkezik arról, hogy a hipotézis mindenekelőtt retorika.

Jánosházy György fordítása két komponensre bontja az „improvizál” szót; „hevenyészve előad”. Provokációja azért bocsánatos bűn, mert az improvizálás mint művészeti alkotómódszer körülbelül annyit tesz: „amikor a műalkotás közvetlenül az előadás folyamatában születik meg”, valaki tehát oly módon ad elő valamit, hogy ezt nem előzi meg felkészülés, rákészülés. Nem eshetünk ugyanakkor abba a tévedésbe, hogy Lönnrot magát a módszert, a hipotézis katakrézisével helyettesített retorikát kárhózzatná (a rákészülés hiányát tehát), ily módon ugyanis saját csapdánkba dőlnénk, azt állítva: az előadás mint figuráció, illetve az előadás mint jelentéstartam artikuláltan elkülöníthetők. A nyomozó azonban nem egészen ezt állítja; láthatatlan érve szerint, úgy tűnik, amellet foglal állást, hogy a *képválasztásnak*, a retorika megválasztásának *implicitnek és reflexívnek* kell lennie, tudatában kell lennünk, hogy elköteleztük magunk egy bizonyos retorika mellett, tudnunk kell, hogy hipotézisünk mindenekelőtt retorika – ez az a döntés, elköteleződés, melyet nem szabad a *véletlenre* bízni.

<sup>26</sup> Bényei Tamás: i. m. 35-36.

<sup>27</sup> Jorge Luis Borges: „A halál és az iránytű”, ford. Jánosházy György, in *A titokban végbement csoda*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1978. 59-70.

<sup>28</sup> Jorge Luis Borges: *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé editores, 1996. 499.

Miután Bakcsi Botond két lehetséges allegorikus olvasat mentén dekonstruálja a *Két király és két útvessző* c. Borges-rövidprózát,<sup>29</sup> ekként meséli újra a történetet:

Hogy visszatérjünk a Borges-elbeszéléshez: a babilóniai király, amikor labirintusszerűen tagolja az időt, e ritmus által igazából felfoghatóvá, elmesélhetővé próbálja tenni azt, azaz igazából fel akarja tartóztatni az időt. Az arab király viszont inkább az örökkévalóság felől próbálja megérteni az időt, ez a procedura azonban óhatatlanul a halálhoz vezet, mint ahogy – William Blake szerint – az idő csak azért létezik, hogy az ember fokozatosan részesüljön az örökkévalóságban, mert egy csapásra nem tudja elviselni azt, és ha szemtől szemben szembesülne az örökkévalósággal és a végtelennel, rögtön szörnyet halna.

Ekként tehát az arab király az igazi bosszú megtestesítője (ha ragaszkodunk a bosszú kifejezéshez), egy olyan metafizikai bosszúé, amelynek nincs alanya, hanem amely talán eredendően magából az emberi létezésből, az ember világba-vetettségéből fakad.<sup>30</sup>

A labirintusválasztás Bakcsi interpretációjában a ritmusválasztás gesztusával esik egybe – roppant izgalmas terep nyílik meg, amennyiben a Lönnrot-féle tudatos nyelvválasztás imperatívuszát hasonló gesztusként olvassuk.

Tegyük fel: aki nyelvet választ, ritmust választ. Amennyiben Lönnrot elköteleződése egy természete szerint széttartó, kaotikus, ellenőrizhetetlen anyagot homogenizáló, téridomokká fordító narratológia mellett nem önkéntelen vagy kényszeredett, hanem reflektált és tudatos (játék)etikai döntés, történetünk sajátos képet ölt.

Lönnrotot vérbeli hazardjátékosként látjuk viszont, aki lépre akarja csalni, kézre akarja keríteni, lokalizálni próbálja a halált (saját halálát) a maga eseményszerűségében, színről színre (nem „tükör által, homályosan”) – ebben áll a perverz játék tétje. A nyomozó nyelvet választ – egyet a lehetséges nyelvek sokaságából –, olyan képkonfigurációt, mely – azáltal, hogy ismételten és rituálisan geometriai idomokat kódol a világra, illetve „pont-osít” bizonyos eseményeket – képes lassítani az időt. Lönnrot ritmizálásának lényege, hogy e nyelv által folyton kibillenti, kizökkenti, feltartóztatja az időt. Scharlach kizárólag a Lönnrot által diktált geometriai nyelv ritmusában követi az időt, Lönnrot azonban – a tudatos nyelvválasztás folyamányaként – egyszersmind kívül is (!) kerül ezen ritmuson. Lönnrot egyszerre szerzője és szereplője a játéknak, szerzői idejének ritmusából hiányoznak azok a hurkok, bicsaklások, melyekkel Scharlach, illetve saját alakításának idejét ritmizálja – a geometria „pont-ossága”. A játékidőben gerjesztett vakfoltok kizárólag megkésettiséggént köszönhetnek vissza, ám e megkésettiség ebben az esetben éppen a „pont-osság” képét ölti, hiszen a nyomozó esetleges (!) meggyilkolásának időpontja nem halasztott – pontban március 3-ára esik/esne. Lönnrot szerzői ideje gyorsabb, pörgőbb (hiszen hiányoznak belőle a kizökkenések által beíródó vakfoltok), mint annak a történetnek az ideje, melynek egyszerre szerzője és szereplője – így nyilván hamarabb érkezik a *színhelyre*.

Korai érkezése, valamint pisztolycsőből leselkedő saját halála közé olyan hézag ékelődik, mely a halál locusává válik – illetve egy történet, Dandy Red Scarlach mesefigurációjának terévé. A kettejük közé ékelődő rés egyszerre idő és tér – s e kettős voltában majdhogynem értelemszerűen *jelöli* ki a figurális botrány pozícióját. Lönnrotnak

<sup>29</sup> Bakcsi Botond: *Idő és végtelen Borgesnél*.

[http://frantan.elte.hu/vajdakor/Bakcsi\\_Ido%20%E9s%20v%E9gtelen%20Borgesnel.pdf](http://frantan.elte.hu/vajdakor/Bakcsi_Ido%20%E9s%20v%E9gtelen%20Borgesnel.pdf)

elérés: 2013. 02.18.

<sup>30</sup> Uő: i. m. 13.

olyan figurát kell beillesztenie ide, mely úgy írja (azaz lokalizálja) a természete szerint széttartó, dekódolhatatlan időbeliséget térélménnyé, hogy az ne szűnjék veszíteni kaotikusságából. A figurát az irónia trópusában találja meg, abban a trópusban, melynek abszolút mássága (negatív teológiája) éppen abban áll (azaz mozog), hogy akár önmaga gyökeres ellentétévé is képes átvedleni (testet öltetni, visszaíródni), hogy a szöveg fölött végighúzódo permanens fenyegetésként fenntartsa önmagát – ez lesz Zénón egyenes útvesztője. Az irónia trópusa olyannyira más, mint a narratív trópusok, hogy akár narratív trópusként is képes viselkedni – feladni tehát saját képtelenségét.

Ha Lönnrot „pont-osan” érkezne, saját halálába torkollna, a történet nullfokába, berekesztődésébe, a nem-történetbe. Ha „pont-osan” érkezne, Scharlach meséje soha nem találna nyelvre. Lönnrot azonban kíváncsibb és perverzebb annál, mint hogy lemondjon ezekről az élvezetekről. Scharlach meséje mint információ nyilván nullértékű a nyomozó számára, tulajdonképpen azt követi nyomon a bűnbanda vezérének narratívájában, hogy Scharlach miként esett áldozatául a játszmát ritmizáló nyelvnek. Minden örömét a bűnbanda vezére által újramondott mese permanens képi lelepleződésében találja meg – átélte, bosszúért kiáltó kínjaira Scharlach újabb meg újabb eltolódott („displaced”) képrendszerben talál rá.

Scharlach így szól, amikor kézre keríti Lönnrotot: „– Igazán kedves. Megtakarított nekünk egy éjszakát és egy napot”<sup>31</sup> – fogalma sincs, mekkorát téved. E megtakarítás ugyanis kizárólag a játékszervező oldalán jelenhet meg, a történet ritmizálójának jutalmaként. A bűnbanda vezére nem veszi észre, hogy noha mindig egy arasszal Lönnrot léptei előtt szövi a hálót, tulajdonképpen csak oly módon szöheti azt, ahogy – a nyelv-, azaz ritmusválasztásból fakadó privilégiuma révén – Lönnrot jóváírja számára.

E Lönnrot kettős pozíciójából fakadó privilégium azonban nem abban áll, hogy valamiféle makulátlan abszolútum letéteményese volna – a választás imperatívusza relatív hatalmat bíz rá; aki ritmust választ, aki reflexív viszonyba bír lépni a ténnyel, hogy bármely nyelv vagy hipotézis leleplezhető képkonfigurációként, azaz beismeri a jelölő ciklikus mozgása mögötti dermesztő, folyton áthelyeződő kiüresedettséget, valamiféle előnyre tesz szert azzal szemben, aki számára nem válik reflektálttá e viszony. Ám még e csekély előnye is pusztán egy adott mesében „kamatoztatható”. A paradoxon olvasatomban a következő: Lönnrot belátja, majd kiteszi magát a narratívában bujdosó (láthatatlan) halálnak, elébe megy annak, hogy színre csalhassa, lokalizálhassa azt (Lönnrot egyenes labirintusa testesíti meg), hogy színről színre állhasson saját halálával, a foglyul ejtett vaddal.

A Bényei Tamás által azonosított botrány kevésbé tér el e fenti paradoxontól. Mégis miben állhat a különbség? Abban, *ahogyan* előadjuk ugyanazt (?) a mesét. Mindketten egy olyan paradoxonhoz választunk – hevenyészett vagy heurisztikus – nyelvet, melyben (íme, a tértől nem könnyű szabadulni) valami kiteszi önmagát önmaga gyökeres ellentétének, hogy önmaga maradhasson. Bényei Tamás interpretációjában a narratíva teszi ezt, sajátomban egy detektív. Bényei megváltástörténetet mesél, ahol az áldozatvállalás beleíródik a szakrális szférájába. Saját olvasatom azonban csak egy szerencsejátékos meséje, akit nem ünnepel senki – ahogy nem ünnepeljük Lazarus Morellt, Billyt, a kölyköt; az aljasság világtörténetének megannyi szörnyűséges megváltóját.

---

<sup>31</sup> Jorge Luis Borges: „A halál és az iránytű”, ford. Jánosházy György, in *A titokban végbement csoda*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1978. 59-70.

## Bibliográfia

**Bakcsi** Botond: *Idő és végtelen Borgesnél*,

[http://frantan.elte.hu/vajdakor/Bakcsi\\_Ido%20%E9s%20v%E9gtelen%20Borgesnel.pdf](http://frantan.elte.hu/vajdakor/Bakcsi_Ido%20%E9s%20v%E9gtelen%20Borgesnel.pdf)

elérés: 2013. 02.18.

**Bényei** Tamás: „Dekonstrukció és narratológia (és Borges)”, *Alföld*, 2002. december, 34-49.

**Borges**, Jorge Luis: „A halál és az iránytű”, ford. Jánosházy György, in *A titokban végbement csoda*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1978. 59-70.

**Borges**, Jorge Luis: „A titkos csoda”, ford. Boglár Lajos, in *Bábeli könyvtár*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2005. 60-66.

**Borges**, Jorge Luis: *Obras completas I.*, Buenos Aires, Emecé editores, 1996.

**de Man**, Paul: „A vakság retorikája: Jacques Derrida Rousseau-olvasata”, ford. Török Attila, *Helikon*, 1994. 1-2, 109-140.

**de Man**, Paul: „Az önéletírás mint arcrongálás”, ford. Fogarasi György, *Pompeji* 8., 1997. 2-3, 93-107.



SZÖVEGÉRTTELMEZÉSEK – A DEKONSTUKCIÓ HERMENEUTIKAI OLVASATA  
ÉS A HERMENEUTIKA DEKONSTRUKCIÓJA

I. Bevezetés

Az értelmezés teljesen átszövi az emberi tevékenység szinte minden fajtáját,<sup>1</sup> ezért jogos a kérdés, hogyan kell helyesen művelni. E kérdésre azonban nem tudunk úgy válaszolni, hogy ne folyamodnánk újra értelmezéshez... E klasszikus regressziós probléma ellenére az értelmezésnek több, egymást sokszor kölcsönösen kizáró elmélete van. Ha egyetlen út kínálkozna az interpretálásra, legalább tudnánk, hogy nagy valószínűséggel miképp kell végezni. Ehelyett azonban támpont nélkül marad, aki megfontoltan akar eljárni. Nem hagyhatjuk a kérdést figyelmen kívül sem azt mondván, hogy bennünket nem befolyásolnak elméletek. Mindenki él értelmezési stratégiával, jóllehet többségünk nem reflektál rá.<sup>2</sup> Az értelmezésméletek megközelítése lehetetlen lenne, ha nem hunyhatnánk ilyenkor szemet, így ezt tesszük, de a fenntartásainkat nem felejtjük.<sup>3</sup>

Paul Ricœur az értelmezésméleteket két szembenálló halmazra osztotta fel: a hit és a gyanú hermeneutikájára.<sup>4</sup> Az előbbi a szövegben<sup>5</sup> egységes értelmet feltételez, annak ellentmondásait, hézagait, többértelműségeit az ún. hermeneutikai jóindulat<sup>6</sup> segítségével orvosolja. A „gyanú hívei” viszont éppen e hiányosságokat és azok okait kutatják. A hit által összeállított értelem számukra nem kielégítő, mivel az ellentmondásosság véleményük szerint nem is kiküszöbölhető. Az értelmezésméleteket a lehető legmegalapozottabb módon úgy vizsgálhatjuk meg, ha előre kinyilvánítjuk értelmezési előfeltevéseinket. Először az egyik értelmezésméleti végletet képviselve interpretáljuk a másik extrémítás egy szövegét, majd ezt fordítva is elvégezzük, s a perspektíva-váltás talán megszabadít a vakfoltoktól.<sup>7</sup>

A hit hermeneutikája lefoglalta magának „a hermeneutika” nevet. Története régi és viszonylag egységes. A huszadik században összefonódott a fenomenológiával, Martin Heidegger fellépésével pedig megszületett az egzisztenciális hermeneutika,<sup>8</sup> a jóindulat hermeneutikája azóta többnyire ebben az irányzatban ölt testet. Hans-Georg Gadamer, egzisztenciális hermeneuta *Szöveg és interpretáció* című tanulmányát választottuk értelmezésre.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Az olvasás, az írás, az eszközhasználat, az észlelés stb. mind-mind értelmezéssel párosul. Sőt, már az értelmezés megléte is értelmezés kérdése „Az adott nem egy interpretáció eredménye maga is?” Hans-Georg Gadamer: „Szöveg és interpretáció”, ford. Hévízi Ottó, in *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Budapest, Cserépfalvi Könyvkiadó, 1991. 24.

<sup>2</sup> „A legtöbb olvasat... vakon alkalmaz trópusokat a szövegre, miközben azt állítja, ezt nem teszi.” Jonathan Culler: *Dekonstrukció*, ford. Módos Magdolna, Budapest, Osiris Kiadó, 1997. 111. Culler itt Harold Bloomot parafrázálja.

<sup>3</sup> Felvethetnénk, hogy itt a hermeneutikai kör *circulus vitiosus* (Számátalan helyen leírt fogalom. Pl. Gadamer: i. m. 18.), amivel küszködünk, és mindig már benne vagyunk az értelmezésben, nem kerülhetünk a körkörösség elé. De itt e magyarázattal nem élhetünk, hiszen e fogalom helytállóságáról is kell éppen értekeznünk.

<sup>4</sup> Paul Ricœur: „Az interpretációk konfliktusa”, ford. Martonyi Éva, in *Ikonológia és Műértelmezés 3. - A hermeneutika elmélete*, szerk. Fabiny Tibor, Szeged, JATEPress, 1998. 139–150.

<sup>5</sup> A tanulmány a szövegértelmezéssel foglalkozik, noha gyakran beszél szélesebb értelemben az értelmezésről.

<sup>6</sup> A hermeneutikai jóindulat kifejezésének eredete homályba vész. Jelentése: az értelmező jóindulata a szöveg egységes értelme iránt. A hit vagy bizalom szón is ugyanezt értjük.

<sup>7</sup> Vö. Gayatri C. Spivak: „Translator’s preface”, in Jacques Derrida: *Of grammatology*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1976. xxix.

<sup>8</sup> Heidegger az értelmezést egy „egzisztenciálé felé mélyítette el”, Gadamer: i. m. 18.

<sup>9</sup> Azért is döntöttünk mellette, mert míg Heidegger a jelenvaló lét fenomenójával és a lét értelmére irányuló kérdéssel foglalatzkodott, bár a nyelviség problémájával is szembenézett (Vö. Fehér M. István: *Martin Heidegger*, Budapest, Göncöl Kiadó, 1992. 309–319.), addig Gadamer, közvetlen tanítványa, elsősorban a szövegiség témájában mélyedt el. Hans-Georg Gadamer főműve, az *Igazság és módszer* (ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.) teljes egészében műalkotások és szövegek értelmezéséről szól.

A gyanakvás ugyanúgy megvolt mindig is az emberben, mint a hit, így történelme ennek is lehetne, ellenben a gyanú szószólói a történelmet kétellyel illetik,<sup>10</sup> és iskolákról hallani sem akarnak.<sup>11</sup> Folyamatként nem is íránk le tehát, de megemlíjük Karl Marx, Friedrich Nietzsche és Sigmund Freud nevét.<sup>12</sup> Nyomdokaikon haladva – mégis muszáj irányvonalokról beszélni – fejlődött ki a marxista, pszichoanalitikus és a feminista interpretáció. De egy kevésbé partikulárisnak tűnő megközelítést választottunk a gyanú hermeneutikáján belül, a dekonstrukciót. Ez alkalmasabbnak mutatkozik egy elméleti munka értelmezésére. Szövegnek pedig Jacques Derrida *Éperons. Nietzsche stílusai*<sup>13</sup> című művét választottuk.

## II. Interpretáció Gadamertól Derridáig és vissza

A hit és a gyanú hermeneutikája a huszadik századi nyelvi fordulattal teljesedett ki. Valaha a szövegeket másodlagos ismeretforrásként könyvelték el, de a fordulat óta legtöbbször egyetértünk „A megérthető lét – nyelv.”-tézissel,<sup>14</sup> azaz a nyelv transzcendentális pozíciója okán genuin filozófiai témává vált. A huszadik század zsúfolt volt az értelmezésméletektől, a ricœuri pólusok nem képesek lefedni a kibontakozó elméleteket.<sup>15</sup> Gadamer és Derrida is fő ágense volt e forrongásnak, hát nem tették-e már meg, amit célul tűztünk ki? 1981-ben a párizsi Goethe-intézetben egy sokat ígérő csúcstalálkozón került szembe a két filozófus.<sup>16</sup> A konfrontáció megtörtént, de meg nem értés jellemezte kettejük dialógusát.<sup>17</sup> Ennek magyarázatáért nem halogathatjuk tovább az értelmezés és a megértés meghatározását és elkülönítését.

Az értelmezés egy szövegből egy másik szöveget alkot. Etimológiailag az interpretáció az *interpre*s (tolmács) szóból ered,<sup>18</sup> akinek funkciója, hogy befogadhatóvá teszi mások számára a szöveget. Az interpretáció fogalma így magában foglalja a jóindulatot, ha az etimológia számít. A megértés az elsajátítás egy neme, ennek folyamán nem készül szöveg. Ezen intellektuális aktusban a szöveg feltételezett nyerhető(k) ki. Léván pusztán szellemi természetű, a megértés eseménye csak az adott befogadó számára történik meg. Egy személy megértéséről csak akkor szerezhetünk tudomást, ha azt verbálisan vagy egyéb módon, akarva vagy akaratlanul kinyilvánítja.<sup>19</sup> A hit hermeneutikájában a megértés kap nagy szerepet. A gyanú eljárásainál a figyelem viszont arra irányul, ami az értelem egész megteremtésének ellenáll. Ezért nem csoda, hogy a konferencián Derrida „nem értette” Gadamer előadását. Saját elméletének fordított volna hátat, ha kifejezetten jóindulattal viseltetik a hermeneuta kijelentéseinek intencionált értelme iránt. S noha Gadamer később többször foglalkozott a dekonstrukció kihívásával, jelen tanulmány céljait ő sem teljesítette be.<sup>20</sup>

<sup>10</sup> Pl.: „...Derrida hangsúlyozza bizalmatlanságát a történelem fogalmával ... szemben.” Culler: i. m. 182.

<sup>11</sup> A követés ellenkezik a mindenre kiterjedő gyanakvással.

<sup>12</sup> Vö. Ricœur: i. m. 148.

<sup>13</sup> Jacques Derrida: „Éperons. Nietzsche stílusai.”, ford. Sajó Sándor, in *Athenaeum*, 1992. 3. szám, 172–213.

<sup>14</sup> Gadamer: *Igazság*... 329.

<sup>15</sup> Például nehezen találunk helyet a strukturalizmusnak és az angolszász nyelvfilozófiáknak. Az előbbi a minden szövegben egyetemesen fellelhető struktúrákat igyekszik azonosítani (Spivak: i. m. vl.), így a gyanú hermeneutikájához áll közelebb, és Derridát felszínes értelemben ide is sorolhatjuk. Az angolszász nyelvfilozófusok is mélyebben foglalkoznak az értelmezéssel. Helyesebb lenne egy hármas felállítás, amelyben e nyelvfilozófia szerepelne a harmadik sarokban, de egy ilyen nagy ívű munkát jelen írásmű nem végezhet el.

<sup>16</sup> Lásd Diane P. Michelfelder és Richard E. Palmer: „Előszó a Dialógus és dekonstrukció című kötethez.”, ford. Módos Magdolna, in *Literatura*, 1991. 4. szám, 318–319. A konferencián elhangzottak olvashatóak a *Revue internationale de philosophie* 1984. 151. számában vagy részletes dokumentációval egybekötve Michelfelder és Palmer *Dialogue and Deconstruction* (Sunny Press, 1989.) című könyvében. A Gadamer által előadott mű az a *Szöveg és interpretáció* volt, amelyet a tanulmányunkban dekonstruálunk.

<sup>17</sup> Jean Grondin: *L'herméneutique*, PUF, Paris, 2006. 103.

<sup>18</sup> Gadamer: „Szöveg... 32.

<sup>19</sup> Vö. Culler: i. m. 115.

<sup>20</sup> Gadamer: „Destrukció és dekonstrukció”, ford. Bonyhai Gábor, in *Literatura*, 1991. 4. szám, 336–346. és Uő: *Dekonstruktion und Hermeneutik*, in *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, I. Stuttgart, 1988, 3–15. és további számos mű. Gadamer halála után Derrida is foglalkozott a találkozással és a hermeneuta nézeteivel. Derrida:

## Az egzisztenciális hermeneutika

A hermeneutika története<sup>21</sup> az Írás és jogi szövegek vizsgálatával kezdődött,<sup>22</sup> melyekről feltételezték, hogy tobzódó ellentmondásaik ellenére bennük egységes értelem rejlik, s ezt gondos munkával az értelmező megragadhatja, sőt, ez kötelessége. A szövegek felé mutatott e jóhiszeműség a hermeneutikai jóindulat, dolgozatunk egyik tétje.

A hit elméleteiben oly fontos a megértés aktusa, hogy a megértés és az értelmezés közé néha egyenlőségjel is került.<sup>23</sup> A megértés lefolyását a hermeneutikai kör koncipiálja. A szöveg részei nem érthetőek meg az egész megértése nélkül, sem fordítva, amiért a megértés folyamata ciklikus. A kör totalitása miatt is jó metafora. A megértés teljességet és koherenciát vetít a megértendőre, s felvázolja előítéletei szerint azt, ami a szöveg hiányosságait elsimíthatja. Elfogultságaink és elvárásaink együttese alkotja értelemhorizontunkat. Befogadás közben e horizont a szerzett ismeret függvényében változik, előreutunk és vissza-vissza is kell ugorjunk, hogy a hermeneutikai kör bezáruljon, összeolvadjon szöveg és olvasó horizontja.

Wilhelm Dilthey a hermeneutikát a szellemtudományok *organon*jává tette, mivel e terület történeti jellege miatt érzékeny az idő előrehaladására, így a hermeneutikai kör és az értelmezés esetükben felfüggeszthetetlen, állandó módszer. A fenomenológia belépésével az értelmezői elmélet ontológiai tartalommal telítődött,<sup>24</sup> ez magával hozta a szellemtudományok ártértekelését is. A fenomenológia szerint, légyen szó akármilyen emberi tevékenységről, az egy mindent átfogó keretbe, az életvilágba<sup>25</sup> illeszkedik, amelyben a jelenvalólét szakadatlanul hermeneutikus megértést végez, mindegy, mivel foglalkozik. De a természet- és történettudományos szövegeket a hermeneutika azóta is más módszerrel értelmezi.

A jelenvalólét számára a megértés három fronton jelentkezik, s bár ezek mentén a megértés nem oszlik fajtákra, más-más aspektusok domborodnak ki. Első esete leginkább applikatív,<sup>26</sup> a megértés itt azt jelenti: használat. Ilyen értelemben értjük meg az összes eszközt, és a szöveg sem más, mint egy eszköz a sok közül. Ha tudunk annak megfelelően cselekedni, amit egy szöveg mond, ha sikerült kinyernünk egy ilyen tartalmat, akkor mondhatjuk, hogy megértettük. Mindezek alapján egy textus megértése egyenlő kihatásával a gyakorlati életre. Egy eszköz alkalmatlanná válhat, és megjavíthatják. Az érthetatlenné vált szöveget a hermeneutika jóindulatának, szaktudásának és intuíciójának bevetésével helyreállítja.

Másfajta megértendő a műalkotás.<sup>27</sup> Az irodalmat Gadamer eminens szövegnek nevezi, és a legtöbb figyelmet ennek szenteli. Az irodalmi műveknek nem értelme van, hanem igazsága,

---

Béliers. *Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Galilée, 2003., és Uő: „Comme il avait raison ! Mon Cicérone, Hans-Georg Gadamer.” in *Contre-jour*, 2006. 9. szám, 87–91. Derrida sem vetette dekonstrukció alá Gadamer gondolkodását soha.

<sup>21</sup> „Kifogásolták a Dilthey és Gadamer által bevezetett, utóbb kivonatjellegű áttekintésekben szajkózott elképzelést, mely „a” hermeneutika történetéről beszél,” (Grondin: *Bevezetés...* 21.) Az egzisztenciális hermeneutika leírása közben nem a történelmi előzmények teljességének bemutatása a szándékunk. A történeti mozzanatok az elmélet önmeghatározásán alapulnak, és gondolatai Gadamer „Szöveg és interpretáció” című írásában megtalálhatóak. Amennyiben mást nem jelölünk, itt e művet parafrázáljuk.

<sup>22</sup> Vö. ezt és a továbbiakat a következőkkel: Gadamer: *Igazság...* 135. oldaltól, és Grondin: *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*, ford. Nyíró Miklós, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 19

<sup>23</sup> Például Friedrich Schleiermacher. Vö. „[...] a hermeneutika vagy a megértés [...] most először [Schleiermachernál] e két terminus rigorózusan azonosítható egymással” Grondin: *Bevezetés...* 111.

<sup>24</sup> A *Lét és idő*ben (Martin Heidegger: *Lét és idő*, ford. Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Vajda Mihály, Osiris Kiadó, Budapest, 2007.) az egzisztenciális hermeneutika a fundamentális ontológia módszere. (55.) Feladata az, hogy segítsen megválaszolni a lét értelmére irányuló kérdést. A műben a jelenvalólét egzisztenciális analitikája a fő vizsgálati anyag. (20–24. old.) A vizsgálat során hamar fény derül arra, hogy a jelenvalólét egzisztencialitásának része a megértés és értelmezés, azaz a jelenvalóléthez e jelenségek *a priori* hozzátartoznak. (173–174.)

<sup>25</sup> Vö. Áron László: *Edmund Husserl*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1982. 72–83.

<sup>26</sup> A kézhezállók megértése. Lásd Heidegger: i. m. 104–111.

<sup>27</sup> Heidegger: *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.

bennük világlik a lét el-nem-rejtettsége.<sup>28</sup> Az alkalmatlan eszközben is a lét tárul fel,<sup>29</sup> de az nem erre rendeltetett.<sup>30</sup> A károsodott szöveggel a hermeneutának egyszer van dolga, az irodalom viszont újraértelmezési igénnyel lép fel minden interpretációval szemben. Nem lehet „helyre-állítani”, mert erői<sup>31</sup> minden konceptualitáson túlmutatnak. Valamint az irodalmi alkotásnak nincs valóságreferenciája. De e szövegfajta is, sőt ez egyéb szövegeknél még inkább befolyásolja egzisztenciális létünket, a gyakorlati mozzanat megmarad.

A hermeneutika szerint a kommunikáció<sup>32</sup> során nem szubjektumtól szubjektumig jut az üzenet, hanem annak alapfenoménje a dialógus,<sup>33</sup> amelyben értelemhorizontok hivatottak egyesülni egymással.<sup>34</sup> A horizontok közötti közlekedés köztes szakasza a szöveg. Mivel az írottág elvágya a helyesbítés és visszakérdezés útját, a hermeneutikának kell pótolnia ezeket. A jogi eredetet felelevenítve: „mindig a viszály elkerüléséről van szó.”<sup>35</sup> Az *interpre*s megnyilvánulásai tehát nem alkotnak szöveget,<sup>36</sup> hanem egy szöveget szolgálnak. A vitás felek horizontjainak egyesülési kíváncsága annyit tesz, hogy a megértés nem más, mint megértéssel lenni a másik fél iránt, és egyetérteni vele. Ha nem is kell teljes álláspontját kritikátlanul elfogadni,<sup>37</sup> de el kell sajátítani a másik gondolkodásának motorját.<sup>38</sup> A legjobb indulatú hermeneuta próbálja beteljesíteni a szerző céljait.<sup>39</sup>

Megkülönböztethetőek a természet- és a szellemtudományok szövegei, az *eminens* és nem *eminens* szövegek és a kibetűzésre szorulóak. De Gadamer elkülöníti még az *anti*-, *pszeudo*- és *pretextus*okat is. Az *antitextus* értelme szituatív (pl. tréfa, bevásárló lista). A hozzá tartozó helyzettől megfosztva ennek értelme semmis. Egy természettudományos témájú írás is ilyen, hiszen megértése után a szöveg porhüvelyként válik el a tartalomról, lényegtelen, az milyen kifejezésekkel lett lejegyezve. A *pszeudotextus* nem több retorikai alakzatok együttesénél, töltelék-szövegnél, információt nem hordoz. A *pretextus* elsődleges értelme mögött mást rejt. Az ideológia vagy a tudattalan munkájának szövegei mind *pretextus*ok. Gadamer szerint tévedés minden szövegnek a *pretextus* jellemzőit tulajdonítani.

### Az első értelmezés

Megindítjuk Derrida *Éperons. Nietzsche stílusai* című írásának hermeneutikai értelmezését. Egy filozófus tollából származó elmélet kifejtésének tanulmányának kellene lennie. De első átlapozásra a szövegnek legfeljebb egy esszé szigorúságát ismerhetjük el, és az „*eminens*” szó is eszünkbe juthat, ha érzékletességét és metaforáit tekintjük. A szerző nem törekedett letisztultságra, ugyanakkor a szöveg jól argumentált. De határoznunk kell a szövegkategóriáról: tudományos szöveggént tekintünk az *Éperons*-ra.

A cím szerint Nietzsche stílusai kerülnek górcső alá, de már az első oldalon ezt olvashatjuk: „Ennek az előadásnak eredetileg a stílus kérdése volt a címe. De a nő lesz a tárgya.”<sup>40</sup> A címre indexált fordítói lábjegyzet szerint pedig „Derrida ebben a szövegében az *éperon* különböző

<sup>28</sup> Vö. Heidegger: *A műalkotás...* 60.

<sup>29</sup> Vö. Heidegger: *Lét...* 93–97.

<sup>30</sup> Újból az intencióról van szó.

<sup>31</sup> Pl. trópusok, hangzásvilág.

<sup>32</sup> Lásd Heidegger: *Lét...* 139–158. és 231–235. De az egész *Lét és idő* a jelenvalólét értelmezése.

<sup>33</sup> A megértés harmadik vetülete a jelenvalólétek egymás közti, és önmagukra vonatkozó megértése.

<sup>34</sup> A heideggeri filozófia elutasítja a szubjektum fogalmát. (Uo. 63–69.) Öröklí ezt a gadameri felfogás, amely a nyelvi jelenségekre is kiterjeszti a gondolat következményeit.

<sup>35</sup> Gadamer: „Szöveg...” 28.

<sup>36</sup> Értelmezésdefiníciónk tehát bírálható, hiszen az a hermeneutika szerint nem alkot szöveget. „Ennélfogva az interpretáló beszéde nem szöveg, hanem egy szöveget szolgál.” Gadamer: „Szöveg...” 32.

<sup>37</sup> Ricœur: i. m. 145.

<sup>38</sup> Gadamer: *Igazság...* 138–139.

<sup>39</sup> Ahogy például Heidegger próbálta a metafizikát meghaladni a nietzschei tervet véghezviendő. Vö. Heidegger: „Nietzsche mondása: «Isten halott»”, ford. Czeglédi András, in *Rejtektutak*, Budapest, Osiris Kiadó, 2006. 183–232.

<sup>40</sup> Derrida: „Éperons...” 172.

értelmeit bontja ki.”<sup>41</sup> Viszont az első olvasás után úgy látjuk, hogy a szöveg leginkább az igazság kérdésével foglalkozik a nietzschei korpuszban, amely kapcsolatban áll a nővel<sup>42</sup> s a stílussal/éperommal. A szöveg kétharmadánál a diskurzus bevonja Heidegger Nietzsche-interpretációját,<sup>43</sup> majd az értelmezés általános témájába torkollik. Számtalan melléktéma tűnik fel, de ezektől eltekintünk. Nem tudjuk kimerítően rekonstruálni a derridai érvmenetet,<sup>44</sup> így fogadjuk el, hogy az belátható jóindulatú hermeneuták számára! Itt csak kifejezetten az interpretáció<sup>45</sup> kérdésére vonatkozó részeket rekapituláljuk:

Az igazság és a nő lényegi hasonlóságot mutat, mert mindkettő magában hordozza saját hiányát, így megkaparinthatatlan. Heidegger Nietzsche-értelmezésében a nő felett elsiklik, pedig minden mást részletesen kommentál. Így a nő bevonása Heidegger műveleteit folytatja. Derrida összefoglalja Nietzsche nőre vonatkozó megjegyzéseit egy táblázatban. Az eredmény inkoherens, vagyis a táblázat igazsága éppen *megfelel*<sup>46</sup> az általa leírt igazságkoncepciónak.<sup>47</sup> Ha azt állítanánk, hogy Nietzsche megjegyzései széttartását maga akarta, mögöttes koherenciát feltételeznénk, ami ezúttal inkoherenciát nemz.<sup>48</sup> Úgyhogy itt az egyetlen plauzibilis érvelés, ha az mondjuk, Nietzsche szövegeinek működése „mindig kivon egy sávot az értelem és a kód ellenőrzése alól”,<sup>49</sup> és „Nietzsche se igen látta át egyetlen szempillantással ezeket a dolgokat.”<sup>50 51</sup> Az igazság ezek szerint plurális,<sup>52</sup> de igazság nincs egyetemesség nélkül. Az ontológiák folyvást ezt leplezgetik. De egy gyakorlott írás stílusa, mint Nietzscheé is, képes az igaz–nem-igaz szembenállást felfüggeszteni. Heidegger azzal, hogy nem vett tudomást Nietzsche igazságkoncepciójának e fontos aspektusáról, interpretációjába dekonstruálandó felfeslést engedett. Ily foszladozás az *Éperons* meggyőző érvei szerint minden szövegben van.

Az utolsó fejezet egy Nietzsche-fragmentumot értelmez, mely egy kontextus nélküli feljegyzés, idézőjelek közt: „Megfeledkeztem az esernyőmről.” Lehet e mondat fontos, lényegtelen, inkonzisztens... Szinte bármit feltételezhetünk, például, hogy egy kód szerint olvasandó. Sosem tudhatjuk biztosan, és „erről a tehetetlenségről számot kell adnunk.”<sup>53</sup> A jóindulatú hermeneuta egy szöveg első-harmadik olvasatáig jut, és azt elfogadja szándékoltnak. Pedig folyamatosan fennáll a lehetőség, hogy az adott szöveg, mint e töredék, további eldönthetetlenül egyenrangú értelmeket rejt. A „megfejtést olyan messzire kell elvinni, amennyire lehetséges.”<sup>54</sup> – ez a legszigorúbb olvasási és értelmezési stratégia.<sup>55</sup>

<sup>41</sup> U. o. 207.

<sup>42</sup> Pl. „Ha feltesszük, hogy az igazság egy nő –, nem alapos-e a gyanúnk, hogy már amennyiben dogmatikusok voltak, egyetlen filozófus sem értett a nőkhöz?” Friedrich Nietzsche: *Túl jón és rosszon*, ford. Tatár György, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 2000. 9.

<sup>43</sup> Heidegger: *Nietzsche I und II*, Stuttgart 8. A., Klett-Cotta, 2008.

<sup>44</sup> A rekonstrukció hosszabb lenne, mint az *Éperons*, amely csapongásai ellenére tartalmas, és „Óvakodnom kell minden leegyszerűsítéstől” 173–174.

<sup>45</sup> Az igazság helyére itt majd mindig behelyettesíthető az „értelem” is.

<sup>46</sup> „megfelel” neki, vagyis koherens vele.

<sup>47</sup> A saját hiányát hordozó igazság koncepciója inkoherens igazságkonceptiót jelent.

<sup>48</sup> Ha azt valljuk, és amellet érvelünk, hogy az igazság inkoherens, nem lehetünk koherensek, mert akkor az érvelésünk nem igaz, vagyis nem felel meg az általunk éppen leírt igazságkonceptiónak. Ha szándékoltan vagyunk inkoherensek, akkor pedig a szándékunk koherens, és így nem igaz, stb.

<sup>49</sup> Derrida: „Éperons... 192.

<sup>50</sup> U. o. 193.

<sup>51</sup> Ezzel elkerüljük, hogy olyan butaságokat hordjunk össze (vagy azt feltételezzük, hogy Nietzsche azt állította volna), hogy *az igazság az, hogy nincs igazság*.

<sup>52</sup> Az inkoherencia magában hordja a pluralitást.

<sup>53</sup> Derrida: „Éperons... 202.

<sup>54</sup> U. o. 203.

<sup>55</sup> Közérthető első lexusánál az idézőjelek miatt sem ragadhatunk le. Például adnunk kell a szöveg pszichoanalitikus olvasatát, erre egyenesen felhív az esernyő és a felejtés motívuma. Az egzisztenciális hermeneutika értelmében is elemezzük, amiből főleg az egzisztencialist húzzuk alá: ha e szöveg jelent valamit, akkor az a gondolkodó legbensőbb filozófiai indítékainak eredménye. Így joggal (és ugyanakkor teljesen jogtalanul) juthatunk arra a következtetésre, hogy Nietzsche éppen a kimondhatóság végső határát akarta ezzel a semmibe lógó mondattal felmutatni.

A filozófus felszólít rá, hogy szövegéről tételezzük fel, hogy olyan, mint ez az idézet: uralhatatlan, sőt, még számára sem átlátható. E kijelentéssel az értelemintenció felszámolja önmagát. Azt, amit a bizalom hermeneutája kinyert a szövegből, hajíthatja el. Derrida továbbmegy: és ha intenciójáról most hazudott? Itt a hermeneutikának befellegzett. Ha gyanúval kell élnie minden értelemtapasztalatával szemben, nem mondhatjuk róla, hogy a hit vezérli, még akkor sem, ha a szerző hazugságdeklarációjába<sup>56</sup> vetett hit irányítja. E kinyilvánítás miatt pedig itt semmiképp sem tekinthet el a hazugság eshetőségétől, de e gyanúra mindig van alap, hisz a hazugság többnyire nem kinyilvánított.

### ***Az első konklúzió***

A hit hermeneutikája tarthatatlannak bizonyult. A szövegbe vetett bizalom alaptalan, a felső rétegekből kikapart értelem felszabadult mutogatása felszínes tevékenység. Noha a további értelmek is vitathatóak, kötelesek vagyunk olyan mélyre ásni, amennyire csak tudunk.<sup>57</sup>

Az igazság–nő tengelyen kifejtettek miatt nem áhíthatunk koherens értelmet, a jelentés mindig felfeslik. Itt a nő volt elhanyagolva. De a hermeneutának muszáj a lényegest elválasztania a lényegtelenről. Minden hátrahagyott részletről bizonyítható azonban, hogy figyelembevételével számottevően megváltozott volna az értelem. Ennek következtében, aki azt hiszi, hogy a gyakorlati életben felhasználhatja egy szöveg tanulságát, téved. Felhasználhat valamit, de ezt illegitim módon azonosítja a szöveg értelmeként.

Továbbá, ha mindig be kell látnunk a másik indítóokainak jogosságát, és ez a tevékenységeinkre is hatással kell legyen, egy esetben biztosan felbomlik az elméletünk: ha egy szemben álló értelmezéseméletet értelmezünk. Ugyanis ha megértjük azt, vagyis azonosulunk mozgató rugóival, máris egy másik interpretációs stratégiát tudhatunk magunkénak.<sup>58</sup>

Mégis van egy lehetőségünk arra, hogy az iméntieket kedvezőbben értékeljük. Ha a szövegről azt látjuk be, hogy eminens, annak valóságvonatkozásai felfüggesztődnek,<sup>59</sup> és nem kell azzal törődnünk, hogy jelentését hogyan hasznosítsuk. Mivel a szépirodalmi értelmezés esélyét Derrida teremti meg, ez nem mond ellent az intenciónak. De így csak időt nyernénk, amíg egy diszkurzívabb szöveget el nem olvasnánk ugyanerről, hacsak a gyanú hermeneutikáinak nem velejárója e tárgyalásmód.

### ***A dekonstrukció***

A dekonstrukció<sup>60</sup> interpretációs mód, amely szövegek és teljes gondolati hagyományok értelmezésére is felhasználható.<sup>61</sup> A gyanakvós hermeneutikáinak olvasatait általában egy pozitív elmélet motiválja,<sup>62</sup> a dekonstrukció motorja viszont nem külső. Ez a megközelítés a

<sup>56</sup> És ebben megint csak hazudhat. Ez a hazudós krétai problémája.

<sup>57</sup> Gadamer a gyanú hermeneutikája jogosultságát szűk területre korlátozta. E korlát most olyan sáncnak tűnik, amelyet sebezhető elmélete defenziójára készült, s a véd átszakadt, a gyanú mindent előzőnlött.

<sup>58</sup> A hit hermeneutikája önfelszámoló. Rá kell ezért jönnünk arra, hogy az említett konferencián Gadamernek is a látszatra kellett redukálnia megértő hozzáállását, hiszen egész életművének alapja volt a tét. Grondin elemzi a két filozófus hatását egymásra. A két fentebbi, lábjegyzetben idézett Gadamer-mű, melyek a dekonstrukció kihívására reagáltak, inkább tekinthetők védekező jellegűnek, mint odaforduló értelmezéseknek. Grondin szerint viszont a kései műveiben megszorodó utalásai a nyelv és megértés hatáira a Derridával való találkozás mélyebb átgondolásából fakadtak. Vö. Grondin: *L'herméneutique*. 93–108. Kérdés, hogy e kései megjegyzések nem vezetnek-e ki az egzisztenciális hermeneutikából?

<sup>59</sup> Gadamer: „Szöveg... 33.

<sup>60</sup> A dekonstrukció elsősorban Jacques Derrida nevéhez kötődik, de nem kizárólag ő tartozik az elmélet égisze alá, egyéb képviselői azonban inkább követői, nem kidolgozói az eljárásnak.

<sup>61</sup> Például nem szövegdekonstrukció „Az el-különböződés”. (Ford. Gyimesi Tímea, in *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Budapest, Cserépfalvi Könyvkiadó, 1991. 43–63.)

<sup>62</sup> Például a feminista olvasatokat feminista nézetek vezérlik.

diskurzushoz belülről csatlakozik<sup>63</sup> és mutatja ki az ellentmondásokat. E belső igazodás miatt a gyanú hermeneutikája titulust nem vitathatjuk el. Részint, mert a dekonstruált szövegek szerzői nem fogadják el, a dekonstrukció olvasatait.<sup>64</sup>

Részint pedig, mert a „de” és „kon” előtagok a szövegek általános működési elvét sűrítik magukba,<sup>65</sup> miszerint a szövegek egyszerre tartanak az egység és a szétesés felé, és a dekonstrukció a le- és felépítés gesztusával<sup>66</sup> ezt tárja fel.<sup>67</sup> Az általános feltételezések szerint azonban a szövegek, különösen a tudományosak és filozófikusak, nem ily vonásokkal bírnak. Az inkoherencia gyakori kimutatása a dekonstrukciót a gyanú hermeneutikái közé utalja.<sup>68</sup> Ide kapcsolódik a dekonstrukció gyakran fegyelmezetlennek tűnő beszédmódja. Ha az összes szöveg széteső és egység felé tartó, akkor nem logikai hiba úgy *akarni* írni, hogy szövegünk ilyen *legyen*? A dekonstrukció választása valószínűleg azért esett erre a beszédmódra, hogy ekként a diskurzusok működésének e tényét nyilvánvalóvá tegye.<sup>69</sup>

Ezt az értelmezésméletet sokan tévesen azonosítják olvasatainak tételeivel.<sup>70</sup> E tanok<sup>71</sup> a dekonstrukció számára nem inherensek, ez az olvasási mód pozitív tanítást nem foglal magában,<sup>72</sup> egyedüli követelménye a végsőig vitt olvasás.<sup>73</sup> Az elemzők egy sor eljárást tulajdonítanak a dekonstrukciónak, de ezek nem annak módszerei,<sup>74</sup> a műveletek visszatérését a olvasott szövegek közös sajátosságai okozzák. Ezek a jellemzők azonban csak történeti meghatározottságból, vagyis *történetesen* közösek. A belsőnek vélt gesztusait a dekonstrukció tehát szintén csupán történetesen ismétli. E gesztusok felhasználhatják a többi elmélet minden fogását, mivel ezek szintén történeti okkal s joggal alakultak ki.<sup>75</sup> A kontingencia ellenére a textusok közös vonásai mégiscsak ott vannak, és a saját dolgunkat nehezítenénk, ha a dekonstruktív olvasatok

<sup>63</sup> „A dekonstrukció művelője a rendszer keretein belül mozog, ám célja, hogy rést üssön rajta.” Culler: i. m. 118. „A dekonstrukció... pontosan azt az elvet alkalmazza, melyet dekonstruál.” 120.

<sup>64</sup> Lásd pl. Derrida Austinnal vagy Foucault-val folytatott polémiaját.

<sup>65</sup> Itt világítható meg, mennyiben tekinthető Derrida strukturalistának. *A strukturalizmus a minden szövegben egyetemesen fellelhető struktúrákat igyekszik azonosítani*, írtuk egy korábbi lábjegyzetben. Ha a „de” és „kon” ilyen általános strukturális vonás, akkor Derrida végeredményben strukturalista. Azonban az „igyekszik” rész hibádzik. „A strukturalisták meg vannak győződve arról, hogy lehetséges szisztematikus tudás” Culler: i. m. 25. Derrida viszont nincs erről meggyőződve. Vö. Spivak: i. m. lvii.

<sup>66</sup> A dekonstrukció szó magyarázatát lásd Derrida: „Levél egy japán barátomhoz”, ford. Pörcei Zsuzsa és Takács Ádám, in *Nappali Ház* 1992. 4. szám, 3–4.

<sup>67</sup> De nem *akarja* ezt feltárni, ez a belátás pusztán empirikus, és nem rögzíti pozitív tudományos tételként.

<sup>68</sup> Pedig nem minden esetben ezt a jellemzőt hozza ki a dekonstrukció az adott szövegből, ahogy az *Éperons* esetében sem. Nietzsche-nél felesleges lenne kimutatni az inkoherenciát: töredékes jellegű, plurális stílusú életműve esetében ez szembeötlő. Derrida itt viszont egyfajta koherenciát mutat ki az *œuvre*-ben. Ez is a dekonstrukció egy fajtája, és kétséges, hogy ez esetben jó- vagy rosszindulatú eljárásról van szó. „Nem annyira rombolásról, mint inkább arról van szó, hogy – rekonstrukció segítségével – megértsük, hogyan konstituálódik egy «egység» (ensemble)” Derrida: „Levél... 4. Egy egzisztenciális hermeneutikai szöveg dekonstrukciójában azonban úgysem ez a mozzanat fog kidomborodni.

<sup>69</sup> A dekonstrukciós írásokat így egyfajta performansznak is tekinthetjük. Itt válaszolhatunk az első konklúzió függőben hagyott kérdésére: nem található olyan szöveget, mely jobban vagy kevésbé lenne szertehulló vagy egybefogott értelmében, s ez az „irodalomnak” minősített textusokra ugyanannyira igaz, mint bármilyen más szövegre. Nem a metaforizmus vádját kell itt visszautasítani, hanem a kategorizálás legitimitását.

<sup>70</sup> Például Jean Grondin is *L'herméneutique* c. könyvében. 93. skk.

<sup>71</sup> Pl.: a disszeminációról, parergonról, szupplementumról stb. szóló belátások.

<sup>72</sup> „... a posztstrukturalisták... azt hangsúlyozzák, hogy saját munkájuk nem tudomány, inkább szöveg.” Culler: i. m. 29. Valamint: „A kérdés tehát az, hogy mi nem a dekonstrukció...” „Mi a dekonstrukció? Semmi, természetesen.” Derrida: „Levél... 3. és 6.

<sup>73</sup> „a dekonstrukció... törekszik arra, hogy a filozófián belüli szigorú érvelés legyen.” Uo. 117. és „...ahhoz, hogy számot adjunk, a lehető legszigorúbban, erről a strukturális határról, ... a megfejtést olyan messzire kell vinnünk, amennyire csak lehetséges.” Derrida: „Éperons... 203.

<sup>74</sup> „...nagy csábítás, hogy a dekonstrukciót e modellekre redukáljuk. ... A dekonstrukció nem módszer, és nem is lehet azzá alakítani. ... Igaz, ... az a technikai és metodológiai « metafora », amely, úgy tűnik, szükségszerűen együtt jár magával a « dekonstrukció » szóval, csábító és félrevezető tudott lenni.” Derrida: „Levél... 3–4.

<sup>75</sup> Pl. méríthet a strukturalista, a pszichoanalitikus, a fenomenologikus vagy az ideológiakritikai olvasási módok módszereiből, miközben egyik sem tartozik hozzá.

legáltalánosabb eredményeit nem fejtenénk ki előre. Itt metafizikai-fallogocentrikus gondolkodásról és nyelvről kell szólni.<sup>76</sup> De ne feledjük: a dekonstrukció nem mindig a metafizikai beágyazottságot elemzi.<sup>77</sup>

A metafizikai gondolkodás elválaszthatatlan a nyugatiságtól, nem vagyunk képesek ebből kitörni. De e nyelv és gondolatvilág inkoherenciára épül, ami számunkra problémaként jelentkezik. Minden gondolkodói tevékenységünk, és nyelvünk logikája is arra irányul, hogy elérjük a koherens igazságot, tudományt, etikát stb., s ez az erőszakos szerzési vágy a fallogocentrizmus. A fundamentális inkoherenciát Derrida többször is bizonyítja.<sup>78</sup> A huszadik században jó néhány elmélet belátta, hogy a metafizikus megközelítés nem megfelelő, és megpróbáltak annak véget vetni, azt meghaladni, kiküszöbölni.<sup>79</sup> De e kísérletek visszazuhannak a metafizikába, mert logocentriskusságunk ösztökél arra is, hogy azt megpróbáljuk meghaladni, ezzel uralomra törvén felette... Minek dekonstruálni, ha úgysem jutunk sehová? Azért, mert értelmezéstől éppúgy elválaszthatatlanok vagyunk, mint a metafizikától, a dekonstrukció nem kíván más lenni, csak az értelmezés lehető legjobb módja. A metafizikus igény a koherenciára tehát a dekonstrukciót vonja maga után.<sup>80</sup> Igaz, gyakran e szigorúan véghezvitt következetesség a végső következetesség lehetetlenségét mutatja ki.<sup>81</sup>

A metafizika nyelve a mélyben rejlő inkoherenciát elkendőzi,<sup>82</sup> eközben hierarchikus oppozíciókat termel ki az egyik oldal felértékelésével, a másik lefokozásával.<sup>83</sup> A dekonstruktőr rendszerint e kirekesztésekre kérdez rá. A száműzöttről a szöveg igyekszik nem is beszélni, de ha ráleltünk egy ilyenre, megkezdődhet a kitermelő ellentét dekonstrukciója. Először az oppozíció megfordul, és az elnyomott kerül piederstálra, majd az ellentét maga számolódik fel: a

<sup>76</sup> „Derrida uses the word « metaphysics » very simply as shorthand for any science of presence.” [Derrida a „metafizika” szót egész egyszerűen az összes jelenléttudomány megjelölésére használja.] Spivak: i. m. xxi. A „jelenléttudomány” minden olyan törekvést jelöl, amely tudásra irányul, vagy előfeltételez pozitív fogalmakat. A fallogocentrizmus előtagja a fallosz és a logosz összevonásából keletkezett, itt a dekonstrukció a feminista elméletekből merít. A fallogocentrizmusról lásd bővebben: Culler: i. m. 57–88. old. A logocentrizmust a fonocentrizmus (a beszéd privilegizálása az írás kárára) is összekapcsolja, vö. Derrida: *Grammatológia*, ford. Molnár Miklós, Szombathely, Életünk, 1991. 31–41. (Csak a mű első része jelent meg magyarul; a teljes mű: Derrida: *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1992.)

<sup>77</sup> Gyakran előfordul, hogy az interpretált szöveg más szemantikai helyen bomlik meg. Derrida nem evvel dekonstruálja pl. Kant esztétikáját, Austin beszédaktus-elméletét és Freud örömeit.

<sup>78</sup> A *différance* (nem-)konceptiója („...se nem szó, se nem fogalom.” Derrida: „Az el-különböződés”, 43.) általi levezetése a legismertebb. Az igazság megszerzéséből ez az elgondolás a *megszerzést* problematizálja, amely azt feltételezi, hogy a zsákmány teljes egészében jelen lesz számunkra, egyetlen része sem kerül ki a kontroll alól. Azonban semmi sincs és nem is lehet teljes egészében jelen. Mindenre igaz, hogy fellelhető benne egy nyomstruktúra, ha másként nem, hát úgy, hogy attól ön maga, hogy nem valami más. Saját önazonosságában egy dolog mindig utal az összes többi létezőre, s ami valamire utal, abban benne van annak a másvalaminek a nyoma, ami nem ő, tehát nincs teljes egészében jelen.

<sup>79</sup> A metafizikának véget vetni Heidegger, azt meghaladni Husserl és szintén Heidegger, kiküszöbölni pedig a Bécsi Kör filozófusai akarták.

<sup>80</sup> Ezzel nem a dekonstrukció logocentrikus előfeltételezettségét akartuk bizonyítani, hanem az egyik nagy ívű dekonstrukciós folyamatot írtuk le. Az illúzió, miszerint a dekonstrukció ilyen meghatározottságokkal rendelkezik, csak amiatt alakulhat ki, mert ez az értelmezésemélet ily nagy fokon igazodik a dekonstruált diskurzushoz.

<sup>81</sup> Vö. „A logika fonala mégis... alogikus, abszurd régiókba vezet... Előbb-utóbb előbukkan az „aporia” vagy a kiüttalan hely... Amikor műveikben a logika felmondja a szolgálatot, az voltaképpen az a pillanat, amikor legmélyebbre hatolnak ... a nyelv mint olyan valódi természetébe.” Miller J. Hillis: „Stevens’ Rock and criticism as cure” in *Georgia Review*, 1976. 30. szám, 335–338. Idézi Culler: i. m. 27. Vö. még: „And if the assumption of responsibility for one’s discourse leads to the conclusion that all conclusions are genuinely provisional and therefore inconclusive, that all origins are similarly unoriginal, that responsibility itself must cohabit with frivolity, this need not be cause for gloom.” [És ha a diskurzusért való felelősségvállalás azt a következtetést vonja maga után, hogy minden következtetés természete szerint ideiglenes és ezért inkonkluzív; hogy minden eredet hasonló módon nem eredendő; hogy a felelősség így szükségképpen együtt jár a könnyelműséggel, mindez ne szomorítson el.] Spivak: i. m. xiii.

<sup>82</sup> A műveletek leírásában Culler i. m.-vére támaszkodtunk, 307–314., vö. Spivak: i. m. lxxvi–lxxvii. is.

<sup>83</sup> Férfi–nő, beszéd–írás, komoly–komolytalan, igazság–hazugság stb. Vö. Culler: i. m. 117–118.



szembenállók megmutatják cinkosságukat egymással. Ezután az ellentét, mivel a metafizika nyelve és így mi sem lehetünk meg ellentétek és kizárások nélkül,<sup>84</sup> újra beíródik.

### ***A második értelmezés***

A következő sort olvassuk: *Két filozófus megy a sivatagban...*

E félmondat értelme könnyen kinyerhető, de első jelentése mögött egzisztenciális súlyú tartalom lapul. Két gondolkodó megy a kopár homoktengeren keresztül. Az intelligibilitás jelenvalólétei szembenéznek a fizikai világ kéznéllevőségével (fenyegető idegenségével). Belevetettségekben farkasszemet néznek a halállal: a saját halálukkal és a másikéval. Ez mindkettejük számára komoly értelmi és érzelmi belátásokat tesz lehetővé. Együttlétükből adódóan hódolhatnak a dialogikának, így még jobban elmélyíthetik meglátásaikat a létről s a semmiről. A szituáció tulajdonképpen fenomenje azonban nem a dialógusban van, hanem az maga a remény...<sup>85</sup> Mégis meddig titkoljuk magunk előtt, hogy ez egy vicc kezdete? Hiszen egy viccet így elemezni maga a vicc!

Az egzisztenciális hermeneutika nélkülözhetetlen, mivel csak ez teszi lehetővé az értelem meglelését (jóindulat) és annak beépítését létünkbe (egzisztencialitás). Szükségünk van rá, nemcsak a tudományos és hétköznapi szövegolvasási helyzetekben, hanem a művészettel és a filozófiával való találkozások esetén, valamint önmagunk és a másik megértése kapcsán. *Sein zum Tode*,<sup>86</sup> azaz halál felé tartó lét, valamint *alétheia*,<sup>87</sup> a lét el-nem-rejtettsége – e két fenomen tárul fel elsőször számunkra, ha a hermeneutika segítségével a lét végső kérdéseihez közelítünk. Gadamer hozzáteszi: *Sein zum Texte*<sup>88</sup> – a szöveg, az értelem felé tartó lét.

De hol marad a *Sein zum Röhē...jes* ez az egész. Mintha csak akkor élnénk, ha savanyú képpel töprengenénk a lét súlyos kérdésein. Pedig mikor élünk jobban annál, mint amikor nagyot kacagunk egy „fenoménen”, ha már annyira ragaszkodunk a szavakhoz? Mert az aztán nagyon fontos, hogy kikezdhethetetlenül fejezzük ki magunkat, nehogy röhejessé váljunk! És ha már a gyakorlatnál tartunk, mi segíthetne jobban bármilyen helyzetben, mint egy kiadós nevetés? Kiváltképpen saját röhejes életünk felett. Az *akárki* létállapot,<sup>89</sup> amiről nem hihetjük, hogy a nevetés szükségszerű velejárója lenne, elméletileg nem etikai kategória. Gadamer és Heidegger mégis minduntalan kirekeszti az akárkihez tartozó textusok minden fajtát az elemzésből, miközben azt a látszatot kívánják kelteni, hogy elméletük univerzális.

Pedig például nem írnak a viccről! Gadamer csak azért említi a szójátékot, hogy elvitassa tőle az értelmezés szükségét: a filozófiai szövegekben és a drámai monológokban van csak helyük, ahol súlyt kaphat a jelentésük, amely viszont ott magára a szemantikai feszültségre van redukálva, mókának nincs helye. Máshol pedig a szójáték egyenesen „irritáló”<sup>90</sup>, nem több az interpretátor dolgának nehezítésénél. Ír a tréfáról is, az *antitextus*ra éppen ez a fő példája, azaz itt is kirekeszti a szövegek közül a nevetségest.<sup>91</sup> A viccről pedig egy szó sem esik sem itt, sem az egész *Igazság és módszer*ben, pedig a vicc az eminens szöveghez hasonlóan akár évszázadokon át azonos formában növeszti szakállát.

<sup>84</sup> „We must know that we are within the 'clôture' of metaphysics, even as we attempt to undo it.” [Tudnunk kell, hogy a metafizika berekesztésén belül vagyunk akkor is, ha megkíséreljük felszámolni azt.] Spivak: i. m. xx.

<sup>85</sup> Ezzel az értelmezéssel vö. Heidegger *Parasztiptők*-interpretációját a *Műalkotás eredetében* (56–58.).

<sup>86</sup> Heidegger: *Lét...* 293–302.

<sup>87</sup> Heidegger: *A műalkotás...* 60–61.

<sup>88</sup> Gadamer: „Szöveg...” 20.

<sup>89</sup> Heidegger: *Lét...* 139–143.

<sup>90</sup> Gadamer: „Szöveg...” 35.

<sup>91</sup> Az *antitextus*ok ti. értelmezhetetlenek szituatív keret nélkül, a keret viszont már a múlté. Ugyanakkor nem belátható, miért nehezebb egy tréfa körülményeit rekonstruálni, mint pl. egy forradalmi költeményét, pedig ez utóbbit minden bizonnyal tehetsége szerint megtenné bármelyik elkötelezett hermeneuta. Az egyedüli felhozható, de elégtelen érv az, hogy az utóbbi „komoly dolog”, megéri a fáradságot.

Szakállas filozófusok a sivatagban. Az egyik gadamerien komoly arccal rója a homokot, méltóságteljes műveket tervez, és amaszt pojácának tartja, míg a másik, a Diogenész-lelkű kineveti a helyzetet. Az ötven fokos hőségben megkéri emezt, ne legyen olyan fancsali, mert még a Nap is elbújik az ecetes ábrázatától. És röhejes módon saját viccén egyedül vihog.

A viccről tehát nem ír Gadamer. De nem ír-e eleget másról ahhoz, hogy a viccre is kiterjeszthető legyen az elmélete? Az alapvetés, amely egyrészt a *bona fide* értelmezést, másrészt az alkalmazást foglalja magába, kizárja a vicc értelmezését. A jóindulatúnak mondott értelmező horizont-összeolvadást erőszakol, amely a viccet tönkreteszi. Ő a poéngyilkos. Ám a hermeneuta nem is szeretné viccként érteni, amit olvasott.<sup>92</sup> Elsikkasztani a vicc létét és szövegi státuszhoz való jogát viszont szintén röhejes.

És mi a helyzet a röhejesen hitvány műalkotásokkal, Gadamer-nél ezekről sem esik szó. A szirupos vámpírsztoriktól a fűzfapoétikáig hosszan sorolhatók a kirekesztett alkotások. Az egzisztenciális hermeneutika elsivatagosítja e sokféleséget. Azt feltételezi, a *Szépművészet* mindenki számára jelentőséggel bír, és az intézményesen hitványnak bélyegzett művészet pedig nem rendelkezik senki számára egzisztenciális tartalommal. Arról prédikálnak, hogy térjünk vissza a jelenségek közvetlen vizsgálatához,<sup>93</sup> azután pedig eltekintenek a fenomének óriási, szembeötlő halmazától, például a sivatagban mellettük ugránczó bugristól és megjegyzéseitől. De mi az, amit „röhejességi” alapon ne lehetne alkalomadtán ignorálni?

Gadamer megmosolyogtatónak találhatta a derridai szövegek céltalannak tűnő etimologizálását is, és eltekintett tőlük a jóindulat nevében. E keresztényi jóindulat, a karitászt készíti arra a hermeneutát, hogy ne vegyen tudomást a nevetségéről. E karitászt jegyében egyenrangú felebarátként kezel minden embert, de az értelmező értékeit és előítéleteit erőlteti az értelmezetre, és így minden tapintatos arckifejezése ellenére lekezeli és elutasítja a többi értékrendet. Az egyetemes jóindulatban elutasító rosszindulat lapul. A Gadamer által piedesztálra emelt előítéletekben igenis benne van az a töltet, amiért azok sokak számára negatív konnotációval bírnak. Több rosszindulat bújkál itt meg, mint egy mindent kinevető hozzáállásban, mert emez nem áztatja magát azzal, hogy ő nem nevetséges. A dekonstrukció nem fél a nevetségessé válástól, mi több, kihívja magára. Ezért Derrida félreértelmezése, ha nem vesszük figyelembe számárságait.

Minden nevetség, mert mindenben találni inkonzisztenciát. Nevethetünk is bármin, nincs kivétel. A *Szöveg és interpretáció*n több ízben dőlhetünk a kacagástól. E nyúlfarknyi dekonstrukción is jót lehet derülni, és ez nem ellene szóló érv. A szöveg egységes értelmének megszerzésére való törekvés ellentétes a nevetést affirmáló, bizonyos értelemben tehát rosszindulatú ember megközelítésével. A humorosság megközelítés kérdése befogadói szempontból, még akkor is, ha a befogadás során a szerzői intenciót fürkesszük: sosem tudhatjuk, hogy a szerző nem csak tréfálkozni akart-e. Gadamer szerint csak végső tehetetlenségünkben ítélnünk úgy, hogy a szerző ironizál. De ez csak akkor állna meg, ha nem létezne az önálló vicc, és Gadamer úgy is tesz, mintha így lenne. Pedig létezik, így – időnként vagy akár állandóan, de teljes egészében sohasem felderíthetően – van viccelő szándék is. Sőt, akkor is röhejesnek titulálhatunk valamit, ha annak kinyilvánított intenciója vagy az általában vélelmezett értelme ezt nem engedné meg. A cinikus rosszindulat megalapozottabb a jóhiszemű szemlesütésnél vagy más folyóirat-elkészítési módnál. De ha el is fogadjuk, hogy csak végső esetben gondolhatunk az iróniára, akkor ez az a bizonyos végső eset: Gadamer csak ironikusan írhatta azt, hogy ne éljünk az irónia feltételezésével.

S most bevethetjük az üstlogikát is, nem félve a *röhebeyessé* válástól. Tegyük fel, hogy súlyos és röhejes egymástól különválasztható! A lényegtelen, amivel foglalkozni nevetséges, e szövegek sokasága, ami egyáltalán megteremti a fontosat. A fontos létrejöttében fontos szerepet tölt be a

<sup>92</sup> „...valamit ironikusként felfogni – ez gyakran semmi egyebet nem jelent, mint olyan tettet, amit az interpretáló kétségbeesésből követ el.” Gadamer: „Szöveg... 30. Az iróniáról írtakat vonatkoztatjuk a viccre is.

<sup>93</sup> A fenomenológia egyik jelszava: „Vissza a dolgokhoz!” – ezen a jelenségek közvetlen vizsgálatát értik, ahogy mindennapiságukban, nem megkonstruáltan vagy megválogatva adódnak.

lényegtelen. A lényegtelen tehát nagyon is lényeges. A szétválasztás összefolyik. Az egzisztenciális súlyt az ellentpont okozza, de a súly felbillen, most lebeg – akkor nincs is már súly. Két filozófus lebeg a sivatagban. Ám kell az egyik és kell a másik is, de csak hogy üljön a röpke kis poén. A két filozófus ezért máris újra a homokot rója, s oázis nincs a láthatáron, csak délibábok.<sup>94</sup>

### III. Végző konklúzió

Megeshet, hogy egyeseket a fenti fejezet elégedetlenséggel tölti el, hiszen szigorú olvasást ígértünk, de a látszat nem ezt mutatja. Olvasásunk igenis szigorú volt, mivel azonban az egyik sarkalatos koncepció, amelyet dekonstruáltunk, éppen a szigorúság egy felszínes értelme, így ellentmondó lett volna azt a szövegi struktúrát követni, melyet e szigorúsághoz társítunk. Valamint jusson eszünkbe, amit a dekonstrukció stílusának indítóokairól előadtunk!

A hermeneutika egzisztencialitása és jóindulata is dekonstruáltatott, az viszont e két jelző nélkül csupán az jelenti: értelmezésemélet. Nem jutottunk közelebb a helyes értelmezésemélet-hez, és az egzisztenciális hermeneutika, ismét úgy látszik, nem tartható.

Nem számítottunk a dekonstrukció fényes győzelmére, és habozunk mellette lándzsát törni. A jóindulatú viszonyulás miatt a dekonstrukcióról nem derült ki önellentmondás.<sup>95</sup> Most nézzük szúrósabb szemmel! A dekonstrukciónak nem gond egy szembenálló elméletet elolvasni, de önmagát igen: a szigorú következetesség a dekonstrukciót is megrengeti.<sup>96</sup> E *peritropé* eljárás a gyanú minden hermeneutikájára alkalmazható, így nincs olyan értelmezésemélet a látóterünkben, mely teljesen konzisztens.

Másodszor: a hit hermeneutikáját a dekonstrukció minden értelmezési aktus alkalmával felhasználja, így azt nem lehet elvetni. Miképp lehet az első jelentés mögé nézni, ha nincs egy intencionálnak vélt értelemegység a birtokunkban? A „kon” előtag a hit hermeneutikájára utal. De minek egy olyan jelentést kikezdeni, amit magunk tulajdonítottunk a szövegnek, talán helytelenül?<sup>97</sup> Itt a dekonstrukció szigorúságán látszik csorba esni.<sup>98</sup>

Harmadszor: dolgozatunk elején félretettük azt a tényt, hogy egy mindent befolyásoló, implicit értelmezési stratégiát fogunk alkalmazni. Azzal kezdtük, hogy rákérdeztünk, milyen „eszközzel” kellene értelmeznünk, s a gyakorlati alkalmazhatóság elvárása az egzisztenciális hermeneutika sajátja. A kérdés, hogy miként kell értelmezni, *univerzális* válasz követelményét is rejti, amely szintén az egzisztenciális hermeneutikára jellemző. Továbbá az elméletekbe bele kellett helyezkednünk, az e ponton megnyilvánuló stratégia is teljességgel jóindulatú és egzisztenciális megközelítés volt. Vállalkozásunk kerete és motívuma tehát egzisztenciális hermeneutikus, így e nélkül a megközelítési mód nélkül nem jöhetett volna létre semmilyen megmérettetés, s a dekonstrukció nem kerülhetett volna ki győztesen.<sup>99</sup>

<sup>94</sup> Tettünk egy dekonstruktív gesztust, a szöveg e felfelérését tovább lehetne és kellene is bontogatni.

<sup>95</sup> Vagyis a tanulmányunk oda-vissza olvasási projektje nem minden szempontból kielégítő.

<sup>96</sup> Vö. „...her own [the deconstruction's] text is necessarily self-deconstructed, always already a palimpsest.” [A dekonstrukció saját szövege szükségszerűen öndekonstruáló, mindig eleve egy palimpszeszt.] Spivak: i. m. lxxvii. old. Derrida maga nem dekonstruálta saját szövegeit, de nem titkolja, hogy szövegei dekonstruálkodnak. „...a dekonstrukció vállalkozása mindig ... saját csapdájába esik.” Derrida: *Grammatológia*. 49.

<sup>97</sup> „Rousseau szövegének [derrida] felosztása arra, amit mondani szándékozik, és arra, amit nem, természetesen az olvasás fortély (az intenció mindig effajta textuális konstrukció). De Man ezt a szöveg által előre megformált félreolvasás példájának nevezte” Culler: i. m. 313.

<sup>98</sup> Vajon itt arról a védekező mechanizmusról van szó, mint amit Gadamer viselkedésén véltünk észrevenni az ominózus konferencia kapcsán? A személyes integritás védelme mindkét elmélet eredményeit eltorzítani látszik. Derrida egy ilyen vád ellen meg tudná védeni magát azzal, hogy dekonstruálja a nyilvános és az intim indítóokok oppozícióját. Azonban az embert sosem tudjuk kizárni az elméletből, hogy aztán az tiszta racionalitásában álljon előtűnk. E tanulmány szerzője sem hitegeti magát azzal, hogy integritásának látszatáért ne tévesztett volna szem elől olyan mozzanatokat, amelyek veszélyeztették volna a koncepcióját.

<sup>99</sup> Sokat sejtet, hogy Ricœur, akitől a besorolás elvét vettük, szintén a hermeneuták népes táborát gyarapítja.

Negyedszer: a dekonstrukció elzárkózik a gyakorlattól. A hermeneutika használható, a dekonstrukció nem.<sup>100</sup> Az egzisztenciális hermeneutika elveit tehát, bármilyen vitathatóak is, el kell fogadnunk mint elidegeníthetetlenül hozzánk tartozóakat.

Elvitatjuk a dekonstrukció diadalát az utólagos aggályok miatt? A dekonstrukció szintén elválaszthatatlan tőlünk, mivel ez a következetesség igényéből szigorúan folyó stratégia. A dekonstrukciónak szüksége van a hermeneutika módszereire, a hermeneutikának pedig a dekonstrukció kontrolljára. Bár kizárják egymást, mindkettőt meg kell tartanunk. Kétféle szemmel kellene olvasnunk, hiszen a binokuláris parallaxis felelős a látásban is azért, hogy a vakfoltok kiküszöbölődjenek. S hogy ez csak metaforizálás vagy érv, az megint nézőpont kérdése.

## Bibliográfia

**Áron** László: *Edmund Husserl*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1982.

**Culler**, Jonathan: *Dekonstrukció*, ford. Módos Magdolna, Budapest, Osiris Kiadó, 1997.

**Derrida**, Jacques: „Az el-különböződés”, ford. Gyimesi Tímea, in *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi Könyvkiadó, Budapest, 1991, 43–63.

**Derrida**, Jacques: *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Galilée, 2003.

**Derrida**, Jacques: „Comme il avait raison ! Mon Cicérone, Hans-Georg Gadamer.” in *Contre-jour*, 2006. 9. szám, 87–91.

**Derrida**, Jacques: *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1992.

**Derrida**, Jacques: „Éperons. Nietzsche stílusa”, ford. Sajó Sándor, in *Athenaeum*, 1992. 3. szám, 172–213.

**Derrida**, Jacques: *Grammatológia*, ford. Molnár Miklós, Életünk, Szombathely, 1991.

**Derrida**, Jacques: „Levél egy japán baráthoz”, ford. Pörcki Zsuzsa és Takács Ádám, in *Nappali Ház*, 1992. 4. szám, 3–6.

**Fehér** M. István: *Martin Heidegger*, Budapest, Göncöl Kiadó, 1992.

**Gadamer**, Hans-Georg: „Destrukció és dekonstrukció”, ford. Bonyhai Gábor, in *Literatura*, 1991. 4. szám, 336–346.

**Gadamer**, Hans-Georg: *Dekonstruktion und Hermeneutik*, in *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, I. kötet, Stuttgart, 1988. 3–15.

**Gadamer**, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.

**Gadamer**, Hans-Georg: „Szöveg és interpretáció”, ford. Hévízi Ottó, in *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Budapest, Cserépfalvi Könyvkiadó, 1991. 17–41.

**Grondin**, Jean: *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*, ford. Nyíró Miklós, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

**Grondin**, Jean: *L'herméneutique*, Paris, PUF, 2006.

**Heidegger**, Martin: *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.

**Heidegger**, Martin: *Nietzsche I und II*, Stuttgart 8. A., Klett-Cotta, 2008.

**Heidegger**, Martin: „Nietzsche mondása: « Isten halott »”, ford. Czeglédi András, in *Rejtekek*, Budapest, Osiris Kiadó, 2006. 183–232.

**Heidegger**, Martin: *Lét és idő*, ford. Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Vajda Mihály, Budapest, Osiris Kiadó, 2007.

**Hillis**, Miller J.: „Stevens' Rock and criticism as cure” in *Georgia Review*, 1976. 30. szám, 335–338.

**Michelfelder**, Diane P. és **Palmer**, Richard E.: *Dialogue and Deconstruction*, Suny Press, 1989.

**Michelfelder**, Diane P. és **Palmer**, Richard E.: „Előszó a Dialógus és dekonstrukció című kötethez.”, ford. Módos Magdolna, in *Literatura*, 1991. 4. szám, 317–321.

<sup>100</sup> Talán Derrida ezt az élethez valószínűséget és a dekonstrukció élethez valószínűségét ismeri el itt: „J'enviais cette force qui en lui [en Gadamer] affirmait la vie.” [Irigyelttem azt az erőt Gadamerben, amellyel az életet igenelte.] Derrida: „Comme... 87. old.

**Nietzsche**, Friedrich: *Túl jón és rosszon*, ford. Tatár György, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 2000.

*Revue internationale de philosophie* 1984. 151. szám

**Ricœur**, Paul: „Az interpretációk konfliktusa”, ford. Martonyi Éva, in *Ikonológia es Műértelmezés 3. - A hermeneutika elmélete*, szerk. Fabiny Tibor, Szeged, JATEPress, 1998. 139–150.

**Spivak**, Gayatri C.: „Translator’s preface”, in Jacques Derrida: *Of grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1976. i-xc.

TESTPOÉTIKA ÉS HIÁNYALAKZATOK TÓTH KRISZTINA *PIXEL* CÍMŰ  
MŰVÉBEN

*Érzékeny bevezető*

A jelen tanulmányban Tóth Krisztina *Pixel* című kötetének különböző szövegszervező elemeit fogom megvizsgálni, illetve azt, hogy ezek miként járulnak hozzá a kötetből kirajzolódó virtuális szövegtest konstruálásához.

Ennek a szövegtestnek az univerzalitására, illetve szervességére hívom fel a figyelmet, szembeállítom a jelentéses felületekként működő szereplői testekkel, amelyek különböző hatalmi inskripciók jeleit hordozzák magukon. A szövegtest építkezése rámutat ezekre a kulturálisan és történetileg specifikus konstrukcióknak a természetellenességére, és lebontja azokat a hierarchiákat, amelyek a testi alapon történő kategorizálást legitimálják.

Tóth Krisztina alapján véve a szociális érzékenység felől közelít a test összetett kérdéséhez, illetve szereplőihöz. Ez a fajta szociális érzékenység pedig meghatározni látszik a kortárs magyar irodalomnak azt a vonulatát, amely a társadalmi realitás feszültségeire mutat rá, akár aktuális közéleti és politikai jelenségekre is reflektálva.<sup>1</sup> Talán ezért is szokás Tóth Krisztina tárcáit „életszagúaknak” nevezni, a prózai világában felvonultatott igen eklektikus szereplősereget a mindennapok megszokott, ismerős alakjaiként titulálni. Ez a fajta szociális érzékenység érhető tetten például Spiró György *Kémjelentésének*<sup>2</sup> rövidprózáiban is. A kötet írásai között akadnak olyanok, amelyek a Kádár-korszak viszontagságait, abszurd helyzetait jelenítik meg, mások élesen rávilágítanak arra a tényre, hogy a rendszerváltást követően a „szocialista maradványok” miként épültek bele a mai látszatsdemokráciába. Továbbá, Spiró kötete reflektál arra a fokozott antiszemitizmusra, illetve szélsőséges nacionalizmusra, amely a 21. század Magyarországot jellemzi, és amely részint megdöbbentő módon a fiatal generáció szemléletmódját is meghatározni látszik.

Takács Tímea megállapítja, hogy az új szemlélet kifejeződésére, a „kortárs környezettel való közvetlen vagy fikcióba bújtatott, reflektív viszony” ábrázolására különösen alkalmasak a „rövidtörténetekre jellemző sűrítési, pillanatábrázolási technikák”.<sup>3</sup>

A rövidpróza mellett előhozakodhatunk akár Háy János drámai életművével is. *A Gézagerek* esetében például a (fizikai) munkások és a munkanélküliek csoportja közötti feszültség eredményezi a drámai helyzetet. A társadalmi peremhelyzetben levők világa teljes közvetlenségében, a maga brutális nyelviségével jelenik meg a befogadó előtt, emellett a szellemi fogyatékoság, a sérültek megbélyegzettségének a kérdése is artikulálódik.

Az erős politikai, szociális töltet jellemző továbbá Erdős Virág költészetére is – nem hanyagolható az a tény sem, hogy ezek a versek olyan tüntetések keretében hangzottak el több- ezer ember előtt, amelyek többek között a hajléktalanok kriminalizálása ellen léptek fel. Vagy kiemelhetnénk Győrffy Ákos a Litera.hu portálon vezetett netnaplóját,<sup>4</sup> amelyben szintén artikulálódik a hajléktalanok, illetve a cigányok marginalizálásának a kérdése.

<sup>1</sup> Takács Tímea is ezt az irányváltást látszik azonosítani: „A prózai véleményformálás és a kritikai elbeszélői szemlélet a magyar irodalom utóbbi másfél évtizedében jelentősen megváltozott.” (Takács Tímea: „Mozgó képekben a világ”, in. *Befejezetlen* könyv, szerk. Thomka Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 2012. 183.

<sup>2</sup> Spiró György: *Kémjelentés*, Budapest, Magvető Kiadó, 2011.

<sup>3</sup> Takács: i. m. 183.

<sup>4</sup> Lásd [http://www.litera.hu/netnaplo/netnaplo\\_extra\\_szerda](http://www.litera.hu/netnaplo/netnaplo_extra_szerda), elérés: 2013. 09. 14.

Németh Zoltán *A széttartás alakzatai* című könyvében a „fiatal irodalom” kapcsán beszél a referencialitás visszatéréséről, és szembeállítja azzal a kilencvenes években kicsúcsosodó irodalomtörténeti diskurzussal, amely a hetvenes évektől kibontakozó magyar prózanyelvben a szövegszerű eljárások elsődlegességét hangsúlyozta. Továbbá rámutat ennek az irodalomfelfogásnak a veszélyeire. Az „önmaga szövegiségéhez visszatért szöveghez” képest „mindazon szépirodalmi művek, amelyek hangsúlyozottan kortársi környezetbe ágyazódnak afféle szennyezett szövegek, amelyek visszalépésként foghatók fel.”<sup>5</sup> Ezekután azt hangsúlyozza, hogy egy olyan irodalomtudományi beszédmód kialakítása a fontos, „amely a textuális elemzés mellett és azon túl foglalkozik a szövegbe írt történelmi-társadalmi konstrukciókkal, a szövegek tapasztalati és referenciális jellegével.”<sup>6</sup>

Egy ilyen jellegű megközelítésmódra törekszik a jelen tanulmány, amennyiben a fenti szempontok érvényesítését kísérel meg.

A *Pixel* szereplői között tagadhatatlanul vannak perifériára szorított, Másikként titulált individuumok. A kötetben találkozunk többek között cigányokkal, homoszexuálisokkal, rákbetegekkel. Olvashatunk ugyanakkor megcsalt feleségekről, szeretőkről, szerelmi kudarcokról, gyerektelen anyákról. A kötet szövegtestének minden fejezete, azaz minden testrésze a megbélyegzésnek, a hiánynak a jeleit hordozza magán. A szövegtest tanulmányozása egyrészt rámutathat az igen finom hatalmi hálózatra, a hatalom mikrofizikájának működésére, másrészt fény derülhet arra, milyen narratív technikák, szövegszervező elemek járulnak hozzá ahhoz, hogy ebből a testből önálló, a hatalom stigmáit levetkőző felszabadult entitás legyen.

Az első fejezetben a *Pixelben* jelentkező testpoétikát Tóth Krisztina tágabb értelemben vett prózai világának a kontextusában, előző két kötetéhez viszonyítva értelmezem, ezt követően a kartézianus szellem-test dualizmusának a tarthatatlanságára, illetve a test problematikájának az átértelmeződésére mutatok rá Hans Ulrich Gumbrecht *A jelenlét előállítása* című könyvére, illetve Daniel Punday korporeális narratológiájára alapozva. Ezek a szerzők a testtel, anyagsággal foglalkozó igen szerteágazó (inter)diszciplínákon belül olyan diskurzusok képviselői, melyek kérdésfelvetése segíthet megragadni a *Pixelben* kiéleződő testi-társadalmi-narratív jelenségeket.

A bevezető befejezésekként pedig Erdős Virágnak egy interjún elhangzott mondatait idézem:

Márpedig a dolgok valós szerkezete nem hierarchikus jellegű, nem alá- és fölérendeléseken, hanem épp ezen a bizonyos radikális mellérendelésen alapul. Akárcsak az egyetlen igazságos emberi társadalom szerkezete. Az irodalom ebből a szempontból szélsőségesen egalitárius. Ha a dolgok hiúságból, gyávaságból, becsvágyból és még tudom is én, miféle emberi gyarlóságból összeálló szövevényes szerkezetét visszabontjuk az alapokig, akkor ott egy radikálisan mellérendelő szerkezetet kapunk: minden ember egyenlő, egy vérből valók vagyunk te meg én, szeresd felebarátodat, mint tenmagadat.<sup>7</sup>

Az Erdős Virág-féle radikális mellérendelést végzi el Tóth Krisztina is a *Pixelben*, hogy miként, az a továbbiakból derül ki.

<sup>5</sup> Németh Zoltán: *A széttartás alakzatai*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2004.10.

<sup>6</sup> Uo. 11.

<sup>7</sup> „Sulykolják kifulladásig” – Erdős Virág író-költő [Interjú.], in *Magyar Narancs*, 2013. 06. 06., <http://magyarnarancs.hu/konyv/sulykoljak-kifulladásig-85083>, elérés: 2013. 09. 14.

## ***Összecsengés a prózában***

A költőként induló Tóth Krisztinának eddig három novelláskötete jelent meg: 2006-ban a *Vonalkód*, 2009-ben a *Hazaviszlek, jó?*, illetve 2011-ben a *Pixel*. A három kötet különböző történetei, az ezekben megjelenített fiktív világok több szinten is rokonságot mutatnak. Mindhárom kötetre jellemző például az elbeszélői hangnem csevegő jellege, illetve számos motivikus és tematikus egyezést is felfedezhetünk. Dunajcsik Máttyás hívja fel a figyelmet arra, hogy Tóth Krisztina költészete és prózája szervesen illeszkedik egymáshoz – és ez az átfedés túlmutat az atmoszférabeli vagy tematikus hasonlóságokon.<sup>8</sup> Ő az *összecsengést* identifikálja, mint a verseket, illetve a *Vonalkód* novelláit strukturáló szervezőelvet, és a szerző művészet-, illetve irodalomszemléletét véli kifejeződni ebben a poétikai jelenségben.

Az összecsengés Dunajcsik Máttyás szerint „két, egymástól távoli jelentés egymás mellé helyeződéséből bomlik ki valamilyen külsődleges formai azonosság vagy hasonlóság folytán”,<sup>9</sup> és megállapítja, hogy a szavak, motívumok és a látványok szintjén is megnyilvánul. A továbbiakban az összecsengésnek három különböző formáját fogom illusztrálni, kitágítva a Dunajcsik Máttyás által identifikált szinteket. Az összecsengés ugyanis amellett, hogy a történeteken belül, illetve a történetek között is kiépít egy sajátos jelentéshálózatot, a különböző kötetek között átjárást biztosít, és éppen ezáltal lesz Tóth Krisztina eddigi prózai életműve oly jellegzetes és egységes.

Az összecsengés formáját, amely a történeteken belül biztosítja a különböző értelemadások és jelentések összekapcsolását, az összecsengés mikroszintjének fogom nevezni. A makroszerkezetben ez az alakzat a köteteken belül biztosítja történetek összetartozását, a kötetkompozíció egységességét. A *Vonalkód* és a *Pixel* közötti összecsengés vizsgálata abban segíthet, hogy fény derüljön arra, Tóth Krisztina prózai világában miképpen artikulálódik a test, a materialitás problematikája, és hogy válik a test építkezése a *Pixelben* szövegszervező elvvé.

## ***Összecsengés a kötetek között***

A szerkezeti hasonlóságok felvázolása előtt szükséges a két kötet azon részeire irányítani a figyelmet, amelyek akár a szövegek ars poeticájaként is értelmezhetőek. Mindkét kötetben megjelenik ugyanis a József Attila-i *szövedéke* intertextusa, amely a szövegvilágok formai építkezésének, valamint a kötetekben megnyilvánuló időfelfogásnak az értelmezésében nyújthat segítséget.

A *Vonalkódban* az utolsó történetben olvashatjuk a következő részletet: „Ha fölfeslik is, valahol azért mégiscsak törvények szövedéke a világ, olykor átláthatatlan, vagy a hajnali derengésben pókfonálként felcsillanó összefüggések hálója: a szálak vége az idő más-más zugaiba kötve.”<sup>10</sup>

Szintén a kötetzáró novellában fejeződik ki az elbeszélőnek a kötet egészére vonatkoztatható vágya: „legyen már ennek vége, múljon el, feszüljön ki az a láthatatlan fonál, és rezdüljön meg a damilként csillogó szövedék.”<sup>11</sup> Keresztesi József ezt a narratori óhajt tekinti a kötet különböző történeteinek összetartozását biztosító kohéziós erőnek, és nem magát az elbeszélői alakot.<sup>12</sup>

A *Vonalkódban* ugyanis a történetek összetartozását látszólag az egyes szám első személyű elbeszélő biztosítja, az olvasó hajlamos túl nagy jelentőséget tulajdonítani az elbeszélő personájának. A történetekből mintha a női narrátor élettörténete konstruálna meg, és az elbeszélt epizódok

---

<sup>8</sup> Dunajcsik Máttyás: „Élőfilm és összecsengés – Tóth Krisztina művészetelméletéről”, in *Világosság*, 2006/7, 145–151.

<sup>9</sup> Uo. 145.

<sup>10</sup> Tóth Krisztina: *Vonalkód*, Budapest, Magvető Kiadó, 2006. 175.

<sup>11</sup> Uo. 184.

<sup>12</sup> Keresztesi József: „Vonalak a vaktérképen”, in *Holmi*, 2007. június, <http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3>, elérés: 2013. 09. 14.



révén az életrajzi utalások erős jelenlétének a kérdése is felmerül. Amennyiben valóban csupán egy töredékesen lineáris életút-rekonstrukcióként olvassuk a *Vonalkódot*, talán felületesebb és kevésbé elmélyült olvasmányélményben lesz részünk. A linearitás valóban jellemző a kötet történeteinek egymáshoz való időbeli viszonyulására. Kivételnek számít ugyan már a kötetindító történet, hisz ebben a narrátor felnőttként, anyaként jelenik meg az olvasó előtt. Kérdéses azonban, hogy ugyanazzal az anyával találkozunk, aki a kötet utolsó novelláiban is megjelenik.

A gyermekkori élmények rekonstruálása az emlékezés keretébe zárva valósul meg a különböző történeteken belül – az emlékező felnőtt és a gyerek perspektívájának az egymásba játszása jellemző ezekre az írásokra, a történet e kettős nézőpont összetettségében jelenítődik meg. A narrátori nézőpontnak e jellegzetességét hangsúlyozza Szegő János is a kritikájában,<sup>13</sup> kiemelve azt, hogy a két perspektíva egymásra való vetítése nyelvileg is jelölve van a szövegben. Tulajdonképpen ugyanez történik a *Pixelben*. A narrátor mindig igazodik nyelvileg annak a szereplőnek a beszédmódjához, nyelvi regiszteréhez, akinek a tudatműködését épp közvetíti. A történeteken belül sokszor történik váltás a különböző szereplők tudati megjelenítése között, és e váltást épp az eltérő nyelvi megnyilvánulások jelzik. Ezekre a jelenségekre a későbbiekben részletesebben kitérek, rövid bemutatásuk most csupán a két kötet közötti párhuzamok szemléltetését szolgálja.

A fentiek értelmében elmondható, hogy a *Vonalkódban* az összecsengés (egyik lehetséges formája) úgy valósul meg, hogy a különböző idősíkok között kisimulnak a vonalak. Erre példa a kályha motívuma az *Egy boszorkány van* című történetben. A kályha először azt a (pusztító) teret jelöli, ahova az énelbeszélő kislánykorában költözéskor bedobják azt a babát, amelyet nem visznek magukkal az új lakóhelyükre. Ez az a pillanat, amikor a narrátor úgy érzi, hogy végleg elköltözött belőle valaki. Évtizedekkel később a kislánnyal újból találkozunk, egy elvetélt terhesség után újból költözik. A kályha ezúttal antropomorfizálva jelenik meg: az a test lesz, amit ki kell pucolni, hogy újra fellobban hasson benne a tűz. A tisztítási aktus éppen halottak napján megy végbe, ami még jobban felerősíti az anyai méh, test, illetve a kályha teste közötti analógiát. Ebben a novellában a költözés-kályha-test motívumok hármasa szervezi a történeteket, vonja össze az idősíkokat – az összecsengés a történet motivikus szintjén valósul meg. A *kályha* jelentéslebontása azonban nemcsak motivikusan történik meg, hisz a történet ezzel a kifejezéssel kezdődik: *Kezdjük a kályhától*. Ezek után egy tényleges kályháról lesz szó, ilyen értelemben az automatizálódott nyelvi kifejezés kiközlentése valósul meg – az átvitt értelem konkretizálódik, a nyelv anyagi minősége hangsúlyozódik.

A tárgyak megelevenedésének jelensége a kötet makroszintjén is megjelenik. A *Hideg padló* című novellában ugyanis szintén annak vagyunk a tanúi, hogy bizonyos tárgyak emberi jegyekkel jelentkeznek. Ez az antropomorfizálás azonban mindvégig a testi megnyilvánulások terében mozog, a tárgyak sosem személyesülnek meg a szó szellemi vagy gondolati értelmében, átlényegülésük során egy-egy emberi testrész tulajdonságait veszik fel, tükrözik. Így lesz az említett novellában az átkutatott bőrönd „kizsigerelt, megkínzott”, illetve „bélcsavarodásos”, „gyomrában az összelappadt ruhákkal és a sajgó gerincű, szétfeszített könyvekkel”.<sup>14</sup> A tárgyak ebben az esetben is a narrátor testi tapasztalatainak a kivetítéseként jelentkeznek ezekkel a tünetekkel. Az élettelen tárgyak „elevenésével” szemben pedig ott van a japán repülőtéren alkalmazottak merevsége, teljes szenvtelensége. Nem beszélve az intim, testi vágyakat is tartalmazó cédulák elrejtéséről a város különböző pontjain – minden cédulának más sorsot szán az elbeszélő, mindegyiktől sajátos módon búcsúzik, eközben egy szimbolikus testi aktus játszódik le a város és a narrátor között, annak vagyunk a tanúi, hogy a város testmetaforaként aktiválódik.

<sup>13</sup> Szegő János: „A történetek sorsa és a sorsok története”, in *Holmi*, 2007. június, <http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3>, elérés: 2013. 09. 14.

<sup>14</sup> Tóth: i. m. 109.

A *Pixelben* hasonló epizóddal találkozunk a tizenötödik fejezetben, a köldök történetében. A köldök és a köldökszín története a főhősnő lánykori traumájának, Down-kóros gyereke megszületésének, a róla való lemondásnak a megidézője, jelölője lesz. A történet jelenében süteménykészítés közben találkozunk a vörös hajú tanárnővel – a sütemények közepét kis gyöngyökkel díszíti, a sütés után „olyan lett mindegyik kalács, mint egy kerek has, a kiolvadt gyöngy helyén az üres köldökkel.”<sup>15</sup>

A traumatikus élmények egyébként minden esetben nyomot hagynak a testen. A *Vonalkódban* több novellában is megjelenik test és éntudat elkülönülődése, ez eredményezi azt a jellegzetes filmes perspektívát, amelyet Keresztesi József és Szegő János is kiemelnek. Ez történik a lányelbeszélővel, amikor két helyzetben is bűnösnek jelölik meg – egyszer fellöki egyik fiú osztálytársát, egy másik alkalommal lányosztálytársának a tolltartóját lopja el. Név és identitás szétválása történik meg, a lány mintegy kívülről szemléli önmagát, a név a bűnt elkövető testet azonosítja, ahhoz tapad.

Szegő János emeli ki a *Vonalkódban* azokat a részeket, amelyekben a test felületén megjelenő hegek, jelek egy történet megidézőjeként működnek – erre példa a *Vérvonalban* az apa hasán, illetve hátán elhúzódó hegek. A *Pixelben* a hát történetében a cigánygyerek testén levő hegek szintén egy történet – a kötet egy másik fejezetének – a megidézését biztosítják, és a szereplő identifikációját teszik lehetővé az olvasó számára. E jelenség értelmezésére azonban a későbbiekben tesztek kísérletet.

A *Pixelben* tehát a történetvonalak kisimítását, a különböző idősíkok összekapcsolását a test építkezésének, a testrészek kiemelésének az aktusa mozdtja elő. A harmincadik fejezetben olvashatjuk azt a részt, amely a megjelenített világ rendezettségét, szövetszerűségét szemlélteti, rájátszva a *Vonalkódban* megfogalmazott József Attila-i intertextusra: „Milyen érdekes az, hogy emberöltő! Az emberi test felbukkan és alámerül az időben, aztán ismét felszínre tér az emlékezetben, föl-le, föl-le, mint a tű, és közben szorosan összeölti a múlt és a jelen szétfeszítő rétegeit. És minden egymáshoz varródik, miközben láthatatlan a cérna.”<sup>16</sup>

A kötetekben megjelenített világokat tehát a többször említett szövedék mintája, szabályossága alakítja és rendszerezi. Mindkét részletben hangsúlyos szerepe van az időnek az összefüggések strukturálása szempontjából. A *Pixelben* azonban az idő-komponens mellett a test válik lényeges szervezőelemmé. A test biztosítja múlt és jelen egységét, egymásra találását. Olyan univerzális test ez, amely magán hordozza az egyes történetileg specifikus testek jellegzetességeit, és felfedi ahistorikusságukat, primordiális anyagságukat, szervességüket.

A testpoétika mellett a *Pixel* és a *Vonalkód* a szerkezeti felépítés szempontjából is párhuzamba állítható. Nyilvánvaló, hogy mindkét kötet esetében gondosan szerkesztett kötetkompozícióval van dolgunk. A *Vonalkód* esetében a történetek külön vonalakként is értelmezhetők, amelyek együttesen alkotják a kötet egészét, a *vonalkódot*. A novellák alcímei olyan szerkezetek vagy összetett szavak, amelyek a *vonat* szót tartalmazzák, és ezeknek a kifejezéseknek a történetek révén több jelentése is aktiválódik. A *vonatbáló* például egyszerre utal az iskolai füzetre, de a szó jelentése kitágul, a főhősnő lakónegyedének a szabályosságát, rendezettségét is jelöli egyben.

A *Pixelben* pedig ehhez képest a különböző részek mintha szervesebben kapcsolódnának egymáshoz. Ezt a szervezést pedig a szó biológiai értelmében gondolom – hiszen a *Pixelben* a különböző fejezetek egy-egy testrész történetét meséli el, e testrészek kapcsolódásából megképződik a kötet alcímében is jelölt *szövegtest*. Szövegtest alatt a konkrét, tapintható narratív anyag mellett azt a virtuális testet értem, amely a narratíva előrehaladásával fokozatosan kirajzolódik. A szorosabb kapcsolódást egyéb különbségek is jelzik: a *Pixelben* a testrészek neve mellett csupán fejezetszámok

<sup>15</sup> Uő: *Pixel*, Budapest, Magvető Kiadó, 2011. 81.

<sup>16</sup> Tóth: *Pixel*, 163–164.

jelennek meg a történetek címében, a *Vonalkód*ban azonban a közös *von*al komponensen kívül minden rész önálló címmel is rendelkezik.

A *Hazaviszlek, jó?* című kötetben szintén erőteljesen jelentkezik a test problematikája. A kötet kisebb ciklusokba rendeződik, ezek közül némelyik egészen személyes hangvételű publicisztikai írásokból áll. A *Teiresziász*-ciklus például a város tereivel, ezeknek a tereknek a jellegzetes figuráival ismerkedtet meg, a hajléktalan alakja pedig többször is visszatér. A ciklus írásait a már kiemelt szociális érzékenység hatja át, a szereplők általában testi különbözőségük miatt lesznek stigmatizálva. Ennek az egyik legmegrendítőbb példáját a *Szólanc* című tárcában olvashatjuk, ahol a nemzeti érzésektől túlfűtött, sovén vonatutazó rendkívül agresszíven viszonyul a barnább bőrű, indián szoknyát hordó énelbeszélőhöz, akiről még azt sem tudja eldönteni, hogy cigány vagy valamilyen más nemzetiségű bevándorló-e.

Különösen érdekes a kötet *Pixel* című novellája, amelynek narrátora egy emberi testbe zárt földönkívüli. Az elbeszélő attitűdje az emberi világgal szemben a későbbi *Pixel* narrátorára is érvényes magatartásforma: a részletek aprólékos és figyelmes rögzítése. Ez a tárca is értelmezhető akár Tóth Krisztina egész prózavilágát átfogó sűrített ars poeticaként. A földönkívüli célja az, hogy az esetleges számonkéréskor mindent visszaadhasson: „sorjában e különös helyszíneket és testeket, mindent, ahogy volt: mint egy talált fényképezőgép.”<sup>17</sup> A különös lény idegenkedik emberi testétől, annak működése teljesen rejtélyes a számára, és a véletlen és az emberek viszonyáról a következőket állapítja meg: „Egymást nem értik, sorsukról mit se tudnak, istenítik és félik a Véletlent.”<sup>18</sup>

A sors, a véletlen visszatérő motívummá válik a későbbi kötet, a *Pixel* történeteiben. Az elmondottak után nem lepődhetünk meg azon, hogy Tóth Krisztina prózai világában szinte minden *összeeseng*. A továbbiakban azt fogom megvizsgálni, hogy a *Vonalkód*ban, illetve a *Hazaviszlek, jó?*-ban kontúrozódó testpoétika miként teljesedik ki a *Pixel*ben – hogy a harmadik kötetben kirajzolódó univerzális test, azaz a *szövegtest* hogyan számolja fel a testi stigmatizációt, hogyan dolgozza fel a külön testrészek traumáit.

### ***Tájékozódás a (szöveg)testben***

A testről való beszédkor, illetve gondolkodáskor rögtön szembetaláljuk magunkat a szakirodalom már-már áttekinthetetlennek tűnő rengetegével. Az elmúlt évtizedek humántudományi kutatásaiban igen hangsúlyossá vált a test iránti érdeklődés – olyannyira, hogy ma már testtudományokról is beszélünk. Több olyan magyar nyelvű tanulmány van, amely a különböző testelméletek rendszerezésére, felvázolására tesz kísérletet, és ezek rendszerint már kezdő soraikban a testtudomány erős interdiszciplináris jellegét hangsúlyozzák.<sup>19</sup> Kérchy Anna például megállapítja, hogy a „fenomenológiától, a feminizmusokon át a fogyatékosságtudományig számos kritikai iskola programja élére tűzi a test tanulmányozását.”<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Tóth Krisztina: *Hazaviszlek, jó?* Budapest, Magvető Kiadó, 2009. 149.

<sup>18</sup> Uo. 146.

<sup>19</sup> A Helikon Irodalomtudományi Szemle 2011-ben megjelent különszáma a *Testírás* címet kapta, és a test különböző diskurzusaival foglalkozik, főleg test és szöveg kapcsolatára összpontosítva – Földes Györgyi átfogó tanulmánya a test szerteágazó elméleteit rendszerezi, míg Jablonczay Tímea kifejezetten a korporeális narratológia kérdésfelvetését ismerteti. Ugyanakkor Kérchy Annának megjelent egy átfogó tanulmánya az *Apertúra* 2009-es téli számában igyekszik rámutatni a kortárs művészetekben azokra az alkotásokra, jelenségekre, amelyek a test problematikáját járják körül. Továbbá, Erős Ferenc és Csabai Márta *Testhatárok, énbátárok: az identitás változó keretei* című könyvükben a test és identitás határfelületét kutatják, szintén részletes áttekintést nyújtva a test különböző elméleteiről és e kérdés interdiszciplinaritásáról.

<sup>20</sup> Kérchy Anna: „Tapogatózások. A test elméletének alakzatai”, in *Apertúra*, 2009. tél, <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>, elérés: 2013. 09. 14.

A klasszikus kartéziánus gondolkodásban test és lélek elhatárolása történt meg – és ez a dualizmus sokáig meghatározza a testről kialakított képünket. Ebben az értelemben a test mintegy a lélek börtönként fogható fel, az ember esszenciája a testetlen, illékony lélek – ez rögzíti magában az identitásunkat. Ma már egyre jobban látszik azonban, hogy test és lélek ilyen jellegű alá-, fölérendeltségi viszonya nem tartható. A szubsztancia, az anyagság elmarasztalására hívja fel a figyelmet Hans Ulrich Gumbrecht is *A jelenlét előállításá*<sup>21</sup> című könyvében. Gumbrecht azt követi nyomon, hogy a szubjektum-objektum paradigma kialakulása miként vezetett a humántudományok értelmezésközpontú jellegéhez, a szubsztancia hanyagolásához a jelentésazonosításhoz és jelentéstulajdonításhoz képest. Az emberi test a világ dolgaival együtt természetesen az anyagi szférájához tartozik, amely alárendelődik a szelleminek. Gumbrecht egy olyan fogalomkészlet kialakításának a fontosságát hangsúlyozza, amely lehetővé teszi a jelenlétről, a szubsztanciáról való beszédet. A jelen tanulmány célja nem a test felértékelődésének a nyomon követése, a különböző testelméletek történeti áttekintése, hanem a *Pixel*ben megjelenített különböző testek milyenségének a megfigyelése, illetve e testi *jelenlét* tétjének a felfedése. A *Pixel*ben kirajzolódó testpoétika tanulmányozásakor egyszerre kétféle testet kell szem előtt tartanunk: vannak egyrészt a szereplői testek, amelyeknek minden fejezetben egy-egy testrészüik nagyítódik fel – és e kiemelt testrészekből maga a *szövegtest* rajzolódik ki. Kérdés az, milyen ez a test, amely a szövegből kirajzolódik? Mi a tétje egyáltalán ennek a teremő aktusnak, a testképzésnek? Hogy a végső test céljára és természetére fény derüljön, elengedhetetlen a szereplői testek és azok viszonyrendszerének a tanulmányozása.

A jelenlétnek a *Pixel* esetében kettős értelme lesz: egyrészt a szereplők fizikai megjelenésére, erőteljes testi meghatározottságára vonatkozik, másrészt a *szövegtest* jelenléte is artikulálódik. E két testtípus mintha a Gumbrecht által kiemelt heideggeri föld-világ kettősség köré szerveződne. A *föld* ugyanis az a primordiális szubsztancia, amelyet a *világ* alakzatai szerveznek, formáznak. A *világ* ilyen értelemben történetileg, kulturálisan kódolt, a *föld* pedig elemi, szerves anyagként létezik. A kettő kölcsönhatásából bontakozik ki a lét igazsága, amely a műalkotás tulajdonképpeni létmódja.

A *Pixel* esetében a szövegtest az, amelynek a szereplői testek építőkövei lesznek, amely formázza, szabályozza a szereplők testrészeinek anyagát, szubsztanciáját. A szereplői testek ilyen értelemben a heideggeri *föld* tulajdonságaival rendelkeznek. De a kulturális specifikusság szempontjából mintha épp fordított lenne a helyzet: a szereplői testek ugyanis felületekként működnek. Foucault-i értelemben vett felületek, a foucault-i testértelmezés elválaszthatatlanul összekapcsolódik a modern társadalomra jellemző hatalomgyakorlással, az állam (állami intézmények) különböző normalizációs manipulatív gesztusaival. Foucault szerint a test és a szubjektum sem létezik önmagában, mindkettő kulturális, hatalmi konstrukcióként funkcionál. A test nem természetes materialitásként értendő – ez az a felület, amelyre a hatalmi inskripciók ráíródnak, az ember éppen a teste által válhat manipulálhatóvá.<sup>22</sup>

A fent vázolt kérdések megválaszolásában határozottan segíthet a Gumbrecht-féle *esztétikai élmény* kérdésfelvetése. Ő élesen elkülöníti a műalkotás esztétikai, etikai, pedagógiai dimenzióit, az esztétikai élmény intenzitását, illetve az etikai normarendszerrel való szembehelyezkedését hangsúlyozva. Jean-Luc Nancyra hivatkozva<sup>23</sup> arról beszél, hogy a jelentés, jelenléthatások mindig egymással feszültségben jelentkeznek, és a jelentéstulajdonítás, illetve a jelenlét érzékelése közötti ingadozás az, ami meghatározza az esztétikai élmény tárgyát. Ez a kettősség, ingázás a *Pixel*re nézve is igaznak bizonyul. A jelentéstulajdonítás látszólag elkerülhetetlen, és hajlamosak vagyunk rögtön etikai kinyilatkoztatásokat gyanítani a novellákban, hisz egy sor megbélyegzett, stigmatizált alakkal

<sup>21</sup> Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítása*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.

<sup>22</sup> Lásd Michel Foucault: „A szubjektum és a hatalom”, in *Testes könyv II.*, szerk. Kis Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 267–292.

<sup>23</sup> Gumbrecht: i. m. 88.

találkozunk bennük. A testek egyszerre lesznek jelentések hordozói, másrészt anyagiságukkal ellenállni látszanak a megszövegezésnek. A továbbiakban ezt a kettősséget fogom megvizsgálni, részletesebben kitérve jelentés és anyagiság feszültségére, a test ellenállásának az alakzataira.

### *Jelentés és jelenlét*

Azt már az elején le kell szögezni, hogy amikor Gumbrecht a művészeteken belül anyagiságról, szubsztanciáról beszél, akkor a közvetítő médium érzékszerveinkkel felfogható materialitását érti ezalatt. A műalkotásokhoz való viszonyunk alapvetően jelentéstulajdonító jellegű – a szövegekkel való interakciónkra pedig ez különösen igaz, gondoljunk csak arra, hogy olvasás közben folyton értelmezünk és rendszerezünk, az olvasottak jelentéshálózatát építjük ki. A jelenléthatások úgy bontják meg ezt az értelmezési, jelentéstulajdonító folyamatot, hogy a műalkotás médiuma a maga anyagiságával *jelenlevőként* nyilvánul meg előttünk, az érzéki befogadás válik a meghatározóvá ezekben a pillanatokban. Gumbrechtet idézve: „az irodalmi szöveg képes a tipográfia, a nyelvi ritmus vagy akár a papír-illat jelenlét-dimenzióját játékba hozni.”<sup>24</sup> És ha már felmerül a tipográfia kérdése, érdemes a *Pixel* védőborítójára, a kötet sorozat címdalára is felhívni a figyelmet.

A védőborítón rögtön feltűnik az, hogy a cím tipográfiai elrendezése egy kromoszómára emlékeztet. A kromoszómát a *pixel* szóban található *x* betű stilizálása adja ki, ennek kapcsán a nemiség kérdése vetődik fel. Az X-kromoszóma az, amelyik mindkét nemnél megtalálható, és ez összefüggésbe hozható a szövegtest nemi differenciálatlanságával, hisz a figyelmes olvasónak az is feltűnik, hogy a kötetben a pénisznek és a hüvelynek is van külön története. Ez a kétszeres nemi jelöltség korántsem a test groteszk jellegére utal, egy ilyen következtetés ugyanis olyan előfeltevésről árulkodik, miszerint a szövegtest csupán mimetikus célokból jön létre. Ennek a testnek sokkal nagyobb tétje van ennél, amint arra az első fejezetben utaltam már. Sokkal inkább arról van szó, hogy ez a test univerzális, mindkét nem lehetőségét magában foglalja.

A kétszeres nemi jelöltség a biológiai és a társadalmi nem oppozícióját jeleníti meg. A pénisz történetében ugyanis két egymásba szerelmes homoszexuális férfival találkozunk, paradox módon a szövegtest olyan férfiktól kölcsönzi az egyik nemi szervét, akik ellenállnak a pénisz biológiai determinációjának. Az ellenállás pontosan ebben a történetben törik meg, amennyiben Jyran szakít szerelmével, arra hivatkozva, hogy a pénisszel nemzeni kell, ez arra van. A pénisz olyan biológiai meghatározottság Jyran esetében, amely őt a társadalmi normák által előírt férfiszerepnek, a patriarchális családmódel konstrukciójának rendeli alá.

A biológiai nem (sex) és a társadalmi nem (gender) viszonyát a feminista kritika is egyik központi kérdésévé avatta. Judith Butler például a gender performativitására hívja fel a figyelmet, amennyiben a gender bizonyos viselkedésminták ismétlésében ragadható meg.<sup>25</sup> Ezek a viselkedésminták történelmileg, kulturálisan specifikusak, a természetes, biológiai szexussal rendelkező test ezekhez a viselkedésmintákhoz igazodik, így lesz társadalmi nemmel rendelkező testté [gendered body]. Judith Butler arra is rámutat, hogy a bináris modellje a társadalmi nemeknek, illetve a heteroszexualitás normaként való működése mindig egy bizonyos kultúra konstrukciói, és ezek a konstrukciók az illető kultúra önfenntartását szolgálják. Judith Butler bevezeti a *discrete gender* fogalmát is, amely az individuum „humanizálását” szolgálja az adott kulturális kontextusban, és megállapítja, hogy azok, akik nem tesznek eleget a gender-kötelességeiknek és nem alkalmazkodnak azokhoz a szerepekhez, amelyeket az előír, büntetésnek teszik ki magukat.<sup>26</sup> Foucault-ra hivatkozva azt is

<sup>24</sup> Gumbrecht: i. m. 90.

<sup>25</sup> Judith Butler: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, in *Theatre Journal*, 1988. december, 519–531.

<sup>26</sup> Butler: i. m. 522.

megjegyzi Butler, hogy a biológiai nem, a *discrete gender* és a másik nem iránti „természetes” vonzalom társítása olyan kulturális konstrukciók mesterséges összevonása, amely a reprodukív érdekeltséget szolgálja.<sup>27</sup>

Amikor tehát Jyran azt mondja, hogy a pénisszel nemzeni kell, ennek a modellnek az áldozatává válik. A figyelmes olvasó felfedezi az összefüggést a kötet egy korábbi fejezetével, a fül történetével, amelyikben szintén Jyrannal találkozunk, ez azonban időben a pénisz története után játszódik. Ebben a történetben Jyran Ági udvarlójaként jelenik meg, a férfi valóban rászánta magát, hogy családot alapít, megtagadva valódi szexuális orientációját. A teste viszont elárulja őt – ugyanis, amikor a szépségszalomban a női test a maga anyagiságával, közvetlenségével jelenik meg előtte, elájul a látványtól.

A fent említett kromoszómává stilizált cím mellett még egy dologra érdemes figyelni a védőborítón. Éspedig a narancssárga háttér „pixelkockáira”. Első ránézésre az olvasó talán csak a háttér egyenlőtlenségét fedezi fel, és a történetek elolvasása előtt nem tulajdonít túl nagy jelentőséget annak, milyen részecskékből áll össze a látszólag érdektelen háttér. A térd története azonban teljesen új színben tünteti fel védőborító és kötet kapcsolatát. A térd története az, amelyben Jean-Philippe-pel (a korábban emlegetett Jyran egykori szerelme) az olvasó egy különleges installáció összeállítása közben találkozik. Azaz Jean-Philippe évtizedeken keresztül alakította a nagy Művét, amely egy teafilterekből kirakott emberi test, „fehér falak közt alvó korpusz”.<sup>28</sup> A védőborítón a háttér szintén teafilterek sokaságából áll össze. Ez a fotó Lévai Nóra textilművész teafilter-installációját idézi, amely a kilencvenes években volt kiállítva az Újlipótvárosi Galériában, a szerző itt találkozott a művel.<sup>29</sup> Az installáció közben megsemmisült, csupán egy papírfotó maradt meg róla, amit a Magvető kiadó digitalizált, ezt használta fel Pintér József a borító megtervezésénél.

A térd történetében található mű szintén egy teafilter-installáció, és egyben a *Pixel*-ben kirajzolódó szövegtest miniatűr másának is tekinthető – a *Pixel* egészének a koncepciója, a szerző munkamódszere, a narrátori attitűd partikularitásai koncentrálnak és analogikusan megjelennek ebben a történetben. Egyelőre csak a teafilter-installáció efemer jellegét emelem ki, a többi párhuzamról a későbbiekben lesz szó. Ez az efemer jelleg a szervességre utal – hisz az emberi test eredendően múlandó, ugyanúgy ahogyan Lévai Nóra művei is megsemmisültek. A *Pixel* védőborítója tehát nemcsak propagandahatásokat szolgál, illetve nemcsak kísérő illusztráció, hanem szervesen kapcsolódik a kötet egészéhez, annak a jelentésszférához tartozik, melyíti el.

Azt láthatjuk tehát, hogy a Gumbrecht-féle jelenléthatások valóban jelentkeznek a *Pixel* olvasása, befogadása során, és a jelentéshatásokkal feszültségben lépnek fel. A továbbiakban viszont a Gumbrecht-féle *jelenlét* fogalmának bizonyos szintű absztrahálására teszek kísérletet. A jelenléthatásokat, a jelenlévővé tételt ugyanis nem a médium materialitásként értem, nem a nyomtatott szövegre, hanem a kötetben belüli virtuális szövegtestre alkalmazom, valamint a történetekben megjelenő testeket fogom leírni a Gumbrecht által javasolt beszédmódok, fogalmak segítségével.

Azt kell látnunk ugyanis, hogy a kötetben a szereplői testek, illetve a szövegtest között is hasonló feszültség van, mint az esztétikai tárgy esetében a jelentés- és a jelenléthatások között. Mindaddig arra próbáltam rámutatni, hogy a kötetben megképződő szövegtestet univerzalizáció, valamint szervessége határozza meg. Ezzel szemben a szereplői testek jelentéssel bíró felületekként jelentkeznek, amennyiben történelmileg és kulturálisan specifikusak.

<sup>27</sup> Vö. Butler: i. m. 524.: „the association of a natural sex with a discrete gender and with an ostensibly natural 'attraction' to the opposing sex/gender is an unnatural conjunction of cultural constructs in the service of reproductive interest.”

<sup>28</sup> Tóth: *Pixel*, 155.

<sup>29</sup> Lásd a Litera.hu Tóth Krisztinával készített interjút: *Tóth Krisztina: Nem akartam minden szálát elvarrni*. [Interjú.], [http://www.litera.hu/hirek/nem\\_akartam\\_minden\\_szalat\\_elvarrni](http://www.litera.hu/hirek/nem_akartam_minden_szalat_elvarrni), elérés: 2013. 09. 14.

## Testek, tárgyak, jelentések

Elizabeth Grosz *Volatile Bodies* című művében<sup>30</sup> a testi inskripció, illetve a test jelentéssé válásának két típusát különíti el. Kiemeli, hogy a testek egyrészt önkéntelenül jelölve vannak a bőrszín, nemiség szempontjából, és így különböző szociális csoportokba rendeződnek (fehér, fekete, férfi, nő), de a testi jelöltségnek vannak önként vállalt és végrehajtott formái is, amelyek nemtől vagy etnikai hovatartozástól függetlenek. Idesorolja a különböző öltözködési, testépítési szokásokat, sőt a hajviseletet vagy a testtartást is a hatalmi, kulturális ráíródás historikus és mesterséges alakzataként jelöli meg.

A *Pixel*ben az etnikai jellegű testi inskripció példája az a cigánygyerek, akivel a hát, a has, illetve az orr történetében találkozunk. Ezekben a történetekben a cigánygyerek valóban olyan szerepekben és körülmények között jelenítődik meg, amelyek a cigány identitás természetes komponenseiként vannak kezelve. A hát történetében cseresznyét lop egy falubeli férfi fájáról, a has történetében egy buszon bűzösen és koszosan szippantgat a ragasztós zacskóból, az orr történetében kegyetlenül elbánik egy biztonsági őrrrel, aki végül belehal az így szerzett sérülésekbe. A *szövegtest* egésze azonban ismételten lebontja ezeknek a magatartásformáknak a sztereotip jellegét, rávilágítva azokra az ok-okozati összefüggésekre, amelyek a felszíni történéseket magyarázzák. A hát történetében ugyanez a cigányfiú egy elárvult és megsebesült csókát ápolgat, és ebben a fejezetben derül ki az is, hogy a faluból kiszorított cigányközösség helyzetét teljesen ellehetetleníti az a férfi, akinek a cseresznyefájáról a fiú később az éhségét próbálja enyhíteni. A cigányfiú később a városba kerül a bátyjával együtt, abban reménykedve, hogy ott több munkalehetőség akad. Ez az illúzió azonban felszámolódik, az állandó éhséget és fizikai nyomort most már az otthontalanság érzése is fokozza. Az orr történetében ezzel a fizikailag és lelkileg is sebezhető állapotban levő gyerekkel kezd ki a biztonsági őr, aki egy gyerekkori traumája miatt eleve elfogult a cigányokkal szemben.

A szövegtest egésze mellett a narrátori magatartás is hozzájárul a sztereotípiák lebontásához, illetve azok nevetséges és önigazoló voltának hangsúlyozásához. A *Pixel*ben a narrátor sokszor meséli el több lehetséges végkimenetelét vagy változatát ugyanannak a történetnek,<sup>31</sup> ugyanez történik a has történetében. Ebben az esetben három lehetséges alternatívát kínál fel az elbeszélő arra nézve, hogy mi történt a gyerekkel, miután a végállomásra ért a busz. Az egyik közülük azt mutatja be, hogy „egy jószívű budai polgárnak” „megesett rajta a szíve”<sup>32</sup>, és arra buzdította, dolgozzon szépen, ne bűnözzön csak azért, mert cigány, és kerti munkát ajánlott fel a saját lakásán. Ennek a potenciális végkifejletnek a nyelvezete igen hamiskásnak tűnik, a narrátor ironikus attitűdjéről árulkodik. Gondoljunk csak a „jószívű budai polgár” már-már mesei, mindenképpen idealizált, romantizált fordulatra. A néhány szóban, amit a fiktív budai polgár a gyerekhez intéz, minden cigánysztereotípiát megjelenik: a morális alsóbbrendűség, a bűnözés az etnikai hovatartozás természetes velejárójaként jelenik meg, mintha a kettő biológiai értelemben is feltételezné egymást. A budai polgár lényegében azt a felszínes attitűdöt jeleníti meg, amellyel a cigány- vagy a hajléktalankérdéshez általában viszonyulnak az emberek. Ezt a felszínességet hangsúlyozza az a tény is, hogy ebben a lehetséges végkifejletben a budai polgárnak csak a szavait közvetíti az elbeszélő – azt nem látjuk, hogy a gyerek valóban elmegy-e kerti munkát végezni, csak a készséges ajánlatnak vagyunk a tanúi. Az ilyen jellegű magatartás nem lép át soha a konkrét cselekvés színterébe, a szavakban merül ki.

<sup>30</sup> Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1994. 141–142.

<sup>31</sup> Gondoljunk például az első fejezetre, a kéz történetére.

<sup>32</sup> Tóth: *Pixel*, 97.



Daniel Punday mutat rá, hogy általánosan elfogadott tézis, miszerint az irodalmi narratíva térszerkezete a szociális, társadalmi tér leképezője.<sup>33</sup> A hát történetéből egyértelműen kitűnik, hogy a cigányfiúnak és családjának társadalmi kiszorítottsága lakóhelyük elhelyezkedésében is látszik, a hátrányos helyzetű családok a falu peremére vannak kiszorítva, elzárva a „normális” polgároktól. Ez azonban nemcsak a narratív tér fikciójához tartozik, hanem társadalmi realitás. Sokkal érdekesebb az, hogy a *szövegtesten* belül, annak felületén milyen pozícióhoz jut a kisfiú. A has, illetve a hát történetében lesz ő a főszereplő (ezen kívül megjelenik az orr történetében is). Ha *has* és *hát* viszonyát próbáljuk meg körülírni, rögtön kínálkozik az elől-hátul kettőssége, a két testrészt akár komplementernek is nevezhetjük. Ez a két testrész az emberi test központi részén helyezkedik el, ráadásul a hát a legnagyobb felületű testrész a harminc közül, amelyekből a szövegtest építkezik. Maga a narratívából kidomborodó korpusz tehát így fordítja, illetve tágitja ki a cigányfiú társadalmi, szociális terét – és centrális pozícióba helyezi őt.

A szem történetében azt követhetjük végig, hogy a különböző testi jelzések, illetve ezeknek a felnagyítása miként alakítja ki a főszereplő potenciális élettörténetét, és hogyan konstruálódik meg ezekből identitása. A narrátor metrós utazás közben veszi szemügyre a főhősnőt, testtartásából rögtön arra a következtetésre jut, hogy a nő vak: „A nő láthatólag vak. Határozottan, egyenesen ül, fekete napszemüveg van rajta.”<sup>34</sup> A megállapítást természetesen a nő mellett levő vékony fehér bot is megerősíteni látszik. Az elbeszélő majd sorra szemügyre veszi a nő öltözetét, gondosan kifestett körmeit, és ezek alapján ítélik róla. A kialakított kép szerint hiú vak nővel van dolgunk, aki elvesztette a látását – hisz az ápolt körmök és frizura olyan testi szocializációról árulkodnak, mely azt jelzi, hogy a nő nem volt mindig vak. A nőt a karórája látszik elárulni, de az elbeszélő azt is sikeresen beleággyazza a már kitalált élettörténetébe úgy, hogy a feltételezett vakság tényét ne kompromittálja. A metróról való leszálláskor derül ki az, hogy a fehér bot tulajdonképpen egy műanyag végű vitrázsrúd, a nő pedig nem vak. A felnagyított testrészletek hamis jelentések tulajdonítását eredményezték. Ebben a fejezetben az elbeszélő kiemeli a főhősnő különös gyűrűjét, amelyről nem tudja eldönteni, hogy jegygyűrű-e. Ez a gyűrű a kötet több fejezetében is megjelenik, egyike azon tárgyaknak, amelyek a szereplők közötti kapcsolatot megteremtik. A gyűrű amolyan jelentéstulajdonító szereppel bír, amennyiben a házasság konvenciójának jelölője lesz, minden szereplő esetében átértelmeződik annak függvényében, hogy azok hogyan viszonyulnak a házassághoz. A „vak” nő férjével például a fej történetében találkozunk, akinél a különös gyűrű párjára is ráismerünk, és az is kiderül róla, hogy házassági évfordulóra készült. A férfi azért viseli a gyűrűt, mert „már rég nem szereti a feleségét.”<sup>35</sup> A gyűrű annak az orvosnőnek is feltűnik, aki később a férfi szeretője lesz, és akiről a narrátor elárulja, hogy szeretkezés közben valósággal zavarta a nagy, szögletes ékszer. Az orvosnő esetében ez a tárgy azonban szeretői minősége jelölője lesz, ugyanúgy ahogyan a nyak történetében a nyaka köré tekert selyemsál volt az. Ebben a fejezetben a nő egy konferenciára utazik a főorvossal, akivel szerelmi kalandba bonyolódik. A férj megcsalásának aktusa a testére íródik rá, a nyakán ottmarad a főorvos csókjának a nyoma. Ezt a nyomot egy olyan selyemsállal próbálja álcázni, amelyet egy ruhásbolt fülkéjében talál, nem sejtve, hogy minden nívósabb áruházban ilyen selyemsálakat helyeznek a próbafülkébe, hogy a ruhacsere során ne kenődjék el a vásárló sminkje. A sál tehát nem a megcsalás aktusát leplezi, hanem a két kultúra (kelet- és nyugat-európai) közötti feszültségekre, illetve a nő tájékozatlanságára, beavatatlanságára mutat rá. A főhősnő a kínos félreértés tudatosítása után mintegy interiorizálja a hűtlen feleség szerepét, a sál miatt teljesen kiszolgáltatottnak érzi magát, a megcsalás aktusát mindenki leolvashatja a testéről.

<sup>33</sup> Daniel Punday könyvéről *A korporeális narratológia lehetőségei*című fejezetben lesz szó bővebben.

<sup>34</sup> Tóth: *Pixel*, 13.

<sup>35</sup> Uo. 25.



Az ujjak történetében magával a gyűrűt készítő lánnyal találkozunk, akinek egy kis ékszerboltja is van. A fiatal lányt pontosan a jegygyűrű hiánya látszik meghatározni. Volt ugyanis egy francia fiú, akiről azt remélte, hogy elveszi feleségül, ez azonban nem történt meg. Az ékszeres lány ugyanúgy, mint Jyran a patriarchális családmódel konstrukciójának rendelődik alá, azt tartja a normaadó és egyedüli elfogadható életformának, a jegygyűrű hiánya a beteljesületlenség jelölője lesz. A lány mondja: „Egész életemben ezeket a rohadt jegygyűrűket csinálom –, és most azt hittem, lesz nekem is. Hát nem lett.”<sup>36</sup>

Szintén ezzel a lánnyal találkozunk a hüvely történetében is, ahol a francia fiú még nem hagyta el. A történet utolsó szerelmi együttlétüket jeleníti meg. Ebben a fejezetben is a lány házasság iránti vágya jelenítődik meg, sőt, azt látjuk, hogy egy olyan nőmodellhez akar igazodni, melynek lényege a férfinak (a férjnek) való alávetettség, az ő kiszolgálása. Judith Butler sokszor idézi Simone de Beauvoir híressé vált mondatát, mely szerint valaki nem nőnek születik, hanem azzá válik.<sup>37</sup> Ezt a nővé válást éppen a társadalmi és kulturális konvenciók által előírt viselkedésminták, nőszerepek felvállalása jelenti. A lányt a konyhában találjuk, miközben bejglit próbál sütni Davidnak, mert tudja, hogy a francia fiú nagyon szereti ezt a süteményt, gyermekkorában anyja barátnője is ilyet készített neki. Kiderül, hogy a lány eldöntötte, hogy ezúttal szeretkezés közben nem engedi ki magából a fiút, és teherbe esik tőle. Az anyaszerep iránti sóvárgásra utalhatnak a lány különösen nagy és vonzó mellei, amelyek a termékenység, illetve anyaság metaforájaként aktiválódnak.

A hüvely azonban ugyanúgy, mint Jyran esetében a pénisz, képtelen teljesíteni biológiai értelemben vett rendeltetését: a lány nem eshet teherbe, mert a fiú az ejakuláció pillanatában mindig „kitépi magát a lányból és félrefordul”.<sup>38</sup>

A gyűrűhöz hasonló jelentésképző erővel bír a levágott hajtincs visszatérő motívuma. A haj történetében ismerkedünk meg Helgával, aki egy családapa szeretője. Helga a férfi autójában meglát egy fésűt a sebességváltó mellett, amely tele van a feleség hajszálaival. A szövegbe finoman és gondosan beágyazott jelzők a két nő státuszának a különbözőségét, kontrasztját hangsúlyozzák: Helga szőke, míg a feleség hajszálai sötétek. Helga csak a szerető, míg a feleség törvényesen is magáénak tudhatja a férfit. A gyerek hajtincsének a megőrzése gyakori szokás, mintegy a családi viszony, összetartozás kódolója lesz. Karácsonyra Helga egy saját hajtincset ajándékoz a férfinak, aki elérti a célzást, és megretten a gesztustól. Helgának ez a többnyire szimbolikus öncsonkítása az összetartozás szerves, elemi szintjét idézi meg.

Szintén ilyen jellegű öncsonkító gesztusnak vagyunk a tanúi a fül történetében, ahol a füllyukasztás aktusa lesz beavató jellegű. Volt már szó arról, hogy miután szakít szerelmével, Jyran megpróbálja megtagadni szexualitását, interneten egy magyar lánnyal ismerkedik. Ez a lány Ági, akit Jyran egy fülbevalóval lep meg, ami a „társtalálás hagyományos zálogának”<sup>39</sup> számít. A lánynak azonban nincs kifúratva a füle, de a potenciális házasság kedvéért rászánja magát erre a gesztusra. A füllyukasztás tehát olyan kulturális inskripció lesz Ági testén, amely nőiségét látszik megerősíteni, azaz a társadalmi nőiség mesterséges konstrukciójának rendeli alá.

Azt láthatjuk, hogy mindhárom nő – Ági, Helga és az ékszeres lány olyan nőmodellekhez igazodnak, amelyeket a házasság, a gyerekvállalás legitimál. Pontosabban Helga ellenállni látszik a házasság konvenciójának, a hajtincs ajándékozása a házasság intézményén, formalitásán túl egy sokkal elemibb és szervesebb összetartozás jelölője lesz.

<sup>36</sup> Tóth: *Pixel*, 47.

<sup>37</sup> Butler: i. m. 519.

<sup>38</sup> Tóth: *Pixel*, 52.

<sup>39</sup> Nagy András – László Emese: „Két bírálat egy könyvről”, in *Holmi*, 2012. február, <http://www.holmi.org/2012/02/nagy-andras%E2%80%9393laszlo-emese-ket-biralat-egy-konyvrol-toth-krisztina-pixel>, elérés: 2013. 09. 14.

A köldök történetében a vörös hajú tanárnő szintén a női esszencializmusnak látszik ellenállni. Ezt az esszencializmust nem a biológiai értelemben gondolom, hanem inkább azokra a viselkedésmintákra, illetve tevékenységekre utalok, amelyekre Elizabeth Grosz mutat rá, amikor elkülöníti az esszencializmus, biologizmus, univerzalizmus fogalmait.<sup>40</sup> A nő, a feleség iránti általános, sematikus elvárásoknak ad hangot a tanárnő férje: „A férje figyelte őt, ahogy így bambul előredőlve, és rettenetesnek találta. Egy ideje elkezdett hízni, idétlen vörös színűre festette a haját és naphosszat alig szólt. Ha legalább egy gyereket szült volna – de még azt se. Tulajdonképpen csak tehetetlenségből nem hagyta el a feleségét, bár évek óta meg akarta tenni.”<sup>41</sup> A néhány sorból kiépülő nőkép szerint a feleségnek ápoltnak és szépnek kell lennie, testsúlyát szabályoznia kell, férjének gyereket kell szülnie. A férj azonban nem tudja azt, hogy a felesége miért nem akar gyereket szülni, a narrátor azonban igen, és ezt az olvasó előtt is felfedi. Erről a traumáról már az első fejezetben is volt szó, a vörös hajú orvosnő lánykorában teherbe esett, Down-kórós kislánya született, akit örökre kellett adnia.

### ***A jelenlét iránti vágy***

Gumbrecht a már említett könyvében, *A jelenlét előállításában* arról ír, hogy „karteziánus mindennapjainkban” tulajdonképpen a világ dolgaihoz való közvetlen viszonyunkat hiányoljuk, úgy érezzük, hogy elveszítettük az azokkal való kapcsolatot. Volt már szó arról, hogy szerinte a jelentés-, illetve jelenléthatások feszültsége határozza meg az esztétikai tárgyat, az előző fejezetben pedig azt láthattuk, hogy a testek valóban jelentéses felületekként működnek, és a különböző történetekben miként képződik meg a szereplők viszonyrendszerét modelláló jelentéshálózat. A továbbiakban amellet fogok érvelni, hogy a szövegtest egészének a struktúrája, felépítése lebontja, viszonylagossá teszi ezeket a jelentéseket, felerősítve a kötetben megképződő virtuális test *jelenlétét*, valamint megjelenítődik a jelenlét, a közvetlen érzéki tapasztalás iránti vágy.

Gumbrecht a múlthoz, a történelemhez való újfajta viszonyulásunkat is a jelenlét iránti vágyaként értelmezi. Kiemeli, hogy „amit úgy tűnik mostanában elvesztettünk az az időben való aktív mozgás lehetőségének feltételezése („odahagyni a múltat”, „belépni a jövőbe”), ami átította a történelmi időt.”<sup>42</sup> Ennek eredményeként a jelen kitágulni látszik, az idő ritmusa mintha lelassulna. Ragaszkodásunk a múlthoz annak a jelenvalóvá való tétele fejeződik ki Gumbrecht szerint abban az igyekezetünkben, hogy a múlt tárgyaival halmozzuk el magunkat – mintha azok a múlt felelevenítését szolgálnák. Az ilyenfajta múltmegidézés természetesen már nem a hagyományos „tanuljunk a múltból” funkciót szolgálja – a kitágult jelenben mintegy a maga anyagságával jelenik meg a múlt, már nem érezzük azt, hogy magunk mögött hagytuk volna, illetve a jövő látszólagos hozzáférhetetlensége is feloldódik ebben az egyidejűségben.

Gumbrecht továbbá beemeli az Edmund Husserl-féle *életvilág* fenomenológiai fogalmát, hogy tovább árnyalja a múlt iránti elemi vágyunkat. Megállapítja, hogy az *életvilág* azon intellektuális és mentális műveletek összessége, „amelyek végrehajtását, illetve a végrehajtás képességét minden embertől, bármely kultúrában vagy időben elvárjuk”.<sup>43</sup> Az ember azonban képes elképzelni olyan műveleteket is, amelyek az életvilág határain túlmutatnak, és ezek után vágyik.

Az emberi élet kettős időbeli behatároltsága (a születés és a halál) például azt a vágyat teremti meg, hogy átlépünk az életvilág e két határát; ezen vágy egyik fele konkrétan az, hogy át

<sup>40</sup> Elisabeth Grosz: *Space, Time and Perversion*, New York, Routledge Kiadó, 1995. 45.

<sup>41</sup> Tóth: *Pixel*, 78.

<sup>42</sup> Uo. 99.

<sup>43</sup> Gumbrecht: i. m. 100.

akarjuk lépni a születésünk határát – a múlt irányában. Mint a mélyben működő fenntartó erő éppen ez a vágy motiválja a történetileg specifikus történelmi kultúrákat. A történetileg specifikus történelmi kultúrákat megalapozó vágy tárgya a múlt *jelenvalóvá tétele* volna, annak lehetősége, hogy »beszéljünk« a halottakkal vagy a halottak világának a tárgyait „megérintsük”.<sup>44</sup>

Gumbrecht azt is hangsúlyozza, hogy a múltnak a jelenvalóvá tétele, az ilyen értelemben vett megidézése abban az esetben lesz autentikus, ha felhagyunk azzal a magatartással, amely a múlt tárgyainak a jelentésére kérdez rá, vagy azt firtatja, hogy milyen előnyünk származhat a múlt tanulmányozásából – az érintkezés élvezete a fontos.

Könyvének egy korábbi fejezetében Gumbrecht megállapítja, hogy a descartes-i gondolkodás tulajdonképpen csak egy része annak a mentalitástörténetnek, amely a reneszánsz kortól a hermeneutikai mező teljes kialakulásáig tartott a nyugati kultúrában. Kiemeli a 17. században zajlott régiek és modernek vitáját is, és megállapítja, hogy többek között ez is döntő szerepet játszott abban, hogy az idő dimenziója végképp felértékelődött a tér dimenziójával szemben.<sup>45</sup>

Mindezeket azért tartom fontosnak kiemelni, mert a *Pixel* esetében az időviszonyokkal szemben a térvizonyok lesznek azok, amelyek a különböző történeteket egymáshoz rendelik, azaz a kötet kohézióját biztosítják. Térvizonyok alatt egyrészt azokat a konkrét, fizikai tereket értem, amelyek a történetekben megjelennek, másrészt pedig a virtuális szövegtest anyagsága is a térdimenzió összetevőjeként értelmezhető. A testi *jelenlét* ugyanis a térbeli kiterjedtséget feltételezi, a *Pixel*-ben pedig a különböző történetek egésszé való strukturálódásának elsősorban térbeli és nem időbeli kiterjedtsége van.

Ez természetesen azt feltételezi, hogy a cselekményépítés nem lineáris módon történik, a különböző epizódok időbeli egymásutániséga felszámolódik. A *Pixel*-ben pedig pontosan ez történik. A történetek több idősík mentén szerveződnek, épülnek ki – és az idősíkok között a közös terek teremtik meg a kapcsolatot, illetve a testrészek egymáshoz való kapcsolódása egyesíti őket. A comb történetében a narrátori kiszólásból tudjuk meg, hogy olyan történetnek leszünk a tanúi, mely több évtizeddel ezelőtt játszódhatott: „Azóta oda egy lakóparkot építettek, a két kamaszt pedig már föl se ismernénk, ha élénk sodorná őket valamelyik fejezet. Az elbeszélő bizonyosan nem, hisz minden olyan, de olyan régen történt, amikor a jövő feketefenyője még csak magonc volt.”<sup>46</sup> Ebben a történetben a két kamasz a város egy elhagyatott vidékére igyekszik épp, amikor a lány kutyája előreszalad, és mire utoléri, épp egy sikítózó gyerek arcát nyalja, mellső lábait a gyerek vállára helyezve. A gyereket az édesanyja Misikének szólítja. Misikével a boka történetében is találkozunk, illetve a kötet egy későbbi fejezetében, az orr történetében. Ez utóbbi fejezetben Misike már felnőtt, biztonsági őr, a narrátor pedig elmondja az olvasónak, hogy a kutyás őri szolgálatra eleve alkalmatlan lett volna, hisz rettegett a kutyáktól, mert egyszer ráugrott egy német juhász a nagymamája háza előtt. A nagymama háza tehát olyan közös tér lesz, amely Misi, illetve a kamaszok történetét összekapcsolja. Szintén a kutya kapcsol a tenyér történetéhez is, amelyben a már felnőtt kamaszfiú mondja el kedvesének, hogy járt egy lánnyal, akinek volt egy nagy farkaskutyája.

A sort pedig tovább bővíthetnénk, hisz tulajdonképpen arra kell rájöttünk, hogy egyetlen szereplőtől, illetve egyetlen történettől elindulva körbejárhatjuk az összes fejezetet, a kötet összes szereplőjéhez eljutunk a szövegekbe beágyazott kapcsolódási pontok révén. A virtuális szövegtest kiépülésének alakzatai tehát felszámolják az időbeli elkülönböződések, és a Gumbrecht-féle *kitágult jelenben* egyesítik és értelmezik a különböző idősíkokat.

<sup>44</sup> Uo.

<sup>45</sup> Szemben a középkori kultúrával, amelyben nem történt meg időnek és térnek, illetve szellemnek és testnek ilyen jellegű szétválása.

<sup>46</sup> Tóth: *Pixel*, 70.

A kötetben van egy olyan szál, amely a családregegy irodalmi hagyományára emlékeztet. Ezt a vonulatot képviseli Gavriela, barátnője Cosmina, illetve Cosmina fia, David. A kötetindító történetben az elbeszélő Cosmina elárulásáig megy vissza, a család történetének rekonstrukciója azonban problematikusnak bizonyul, hisz az elhagyott kéz motívuma a második világháború teljes kelet-európai diskurzusára, történelmi realitására kiterjeszthető. A kivándorlás is általános tendencia: az erdélyi Cosmina és a görög Gavriela is Franciaországba menekülnek, ahol a francia nyelv és kultúra asszimilálja őket. Gavrieláról olvashatjuk: „Gavriela franciául gondolkodik, és görögül felejt. Az anyja nevét, Domna, egyre inkább úgy hallja, mintha a francia *átok* szó visszhangzana belőle. A gyerekeivel is csak franciául beszél, a görög irodalmat szintén francia fordításban olvassa.”<sup>47</sup>

Évtizedek múlva David anyja, Cosmina érthetetlenül fogadja fiának azt a döntését, hogy Romániába költözik. David az ékszeres lánynak meséli majd el a már említett utolsó szeretkezés után, hogy fel szeretné kutatni a dédnagyapja, Kozma Áron sírját Kolozsváron. A dédnagyapa „valahogy túlélte a háború poklát, de Ceausescu mennyországát már nem.”<sup>48</sup>

Davidnak ez a törekvése visszacsatol a Gumbrecht által tárgyalt múlt megidézéséhez. A múlthoz való vonzódás, a halottakkal való kapcsolatlétesítés (Gumbrecht szavaival: az a vágy, hogy „beszéljünk” a halottakkal) a születés általi időbeli határoltság átlépését szolgálja. David esetében azonban ez az odafordulás az otthontalanság, a (kulturális) elidegenedettség életérzésével hozható összefüggésbe. A férfi magányosságot érzékelteti a már idézett részlet is, amikor az ékszeres lánnyal való szeretkezéskor nem hajlandó a lányba ejakulálni. Ez a gesztus talán a jövő hozzáférhetetlenségéről árulkodik – David nem képes utódok nemzésére, hiszen a családi, történelmi múltjával sincs autentikus kapcsolata. A jelenbe zártágot a szövegtest az utolsó fejezetben, a fenék történetében látszik feloldani.

Először is a közös tér lesz az, ami a kötet első fejezetét az utolsóhoz csatolja. A fenék történetében ugyanis egy fiatal nővel találkozunk, aki babakocsit tologat Kolozsvár egyik utcájában. A narrátor megállapítja, hogy „ha felülről követnénk a mozgását, megállapíthatnánk, hogy az útja tökéletesen megegyezik azzal a sétával, amit hatvannyolc évvel ezelőtt ugyanezen a napon és napszakban egy Cosmina nevű kislány tett az édesanyjával.”<sup>49</sup> A továbbiakban megtudjuk, hogy ez a nő Nazeli, Davidnak az egykori kedvese, akiről már az előző fejezetben is szóltunk. Nazeli gyerekének feltehetőleg éppen David az édesapja. A múlttal való kapcsolatteremtés tehát metonimikusan valósul meg a közös térrel való érintkezés révén. Ezt a testi, térbeli érintkezést múlt és jelen között (a gyerek, az utód által a jövő is megjelenítődik) tovább fokozza az, hogy Nazeli a gyerekekkel a Házsongárdi temetőben köt ki, és itt történetesen épp David dédnagyapjának, Kozma Áronnak a sírkövére ül le, miközben magával Daviddal telefonál. A fenék lesz az a testrész, amely a családi történet rekonstruálását biztosítja. Ez a kapcsolódás azonban nem tudatosodik Nazeliben, a temető nem jelentésszerű térként van megjelenítve, a hely kiválasztása is esetleges; az anya azért választotta a temetőnek ezt a részét, mert ide kevesen járnak. A temető funkciója kimerül a természettel (és a múlttal) való közvetlen érintkezés élvezetében – Nazeli Kozma Áron sírján pihenve „hátradől egy kicsit a kövön, hogy érje az arcát a lombok közt besütő korai napfény.”<sup>50</sup>

### ***A korporeális narratológia lehetőségei***

A testi jelenlét, a szubsztancia fontosságát a testtudományok egy újabb irányzata, a korporeális narratológia is árnyalja. Az irányzat megalapozója Daniel Punday, aki először használja a korporeális

---

<sup>47</sup> Tóth: *Pixel*, 6.

<sup>48</sup> Uo. 51.

<sup>49</sup> Tóth: *Pixel*, 163.

<sup>50</sup> Uo. 166.

narratológia terminust *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*<sup>51</sup> című könyvében. A testtudományoknak ez a viszonylag új keletű irányzata kifejezetten irodalmi szövegeken belül vizsgálja a test fontosságát. A *Pixel*-féle szövegtest éppen irodalmiságával, nyelvi megformáltságával tud ellenállni – hisz folyton felhívja a figyelmet saját megformáltságára, teremtettségére. A szemiotizáció és szomatizáció érdekes kettőssége figyelhető meg a kötetben; a szereplői testek olyan értelemben szemiotizáltak, hogy csupán a leírás által megragadhatóak, narratív konstrukciókként jelennek meg az olvasó előtt. A szomatizáció pedig a szövegtest egészének a tulajdonképpeni megtestesülését jelenti – és éppen ez a megtestesülés az, amely képes felülírni, levetkőzni a marginalizált, megbélyegzett szereplői testek hatalmi inskripcióit. Az ellenállás a szövegtest szomatizációja révén is megtörténik. A továbbiakban azt fogom vizsgálni, milyen módon történik meg a szövegtest szomatizációja, miként vetkőzi ki magát a narratívából ez a nyelvi konstrukció.

Daniel Punday már könyve bevezetőjében a karteziánus lélek-test dualizmus merevségére hívja fel a figyelmet, figyelmeztetve arra, tévesen hisszük azt, hogy a test nem játszik fontos szerepet szellemi tevékenységeinkben. Azt a berögződést próbálja lebontani, mely szerint az olvasás során testünk csak kényelmetlen anyagságával, nehézségével hívja fel magára a figyelmet.

A Punday-féle korporeális narratológia azt hangsúlyozza, hogy olvasás közben az olvasó és szöveg között kialakuló korporeális hangulat biztosítja az olvasás meghittségét, továbbá értelmezési lehetőségeinket is kitágítja. Mieke Balra hivatkozva, megállapítja, a klasszikus narratológia megkülönbözteti a narratológiai aspektusokat (*aspects*) és az elemeket (*elements*).<sup>52</sup> A szöveg narratív aspektusai azokra a szövegépítkezési döntésekre vonatkoznak, amelyek révén megkonstruálódik az irodalmi mű: az események egymásutánisága, sorrendje, az elbeszélői hangnem stb. A narratíva elemei ezzel szemben a történet konkrét terei és a szereplők. Daniel Punday azt kifogásolja a klasszikus narratológiában, hogy mindig a szöveg megkonstruálódásának a hogyanjára figyel – a cselekményépítés módjaira, az elbeszélői attitűdök fajtájára stb., és hanyagolja a narratív elemeket. A szereplői test is ilyen narratív elemnek számít – Punday a szövegeken belül megjelenő testek tanulmányozását tűzi ki céljául, figyelve arra, hogy a szereplők megtestesülése (*embodiment*) miként befolyásolja a cselekmény alakulását, ezek a testek hogyan bontják fel a narratíva szövetét. De amint arra Kérchy Anna is rámutat tanulmányában, Punday a klasszikus narratológiával szemben egy másik véget csapdájába esett. Túl sokat és túl izoláltan foglalkozik a szövegbeli testek kérdésével, hanyagolva, hogy ezek a testek milyen szinten befolyásolják a szövegegész átértelmezését, átlényegülését. Nem mutat rá azokra a narratív technikákra, illetve eljárásokra, amelyek révén a szövegtest szomatizációja végbemegy. Kérchy Anna azonban igen hasznos fogódzókat és szempontokat ajánl a szomatizáció megragadásához:

A szöveg szomatizációja a textuális törésekben és hézagokban, a narratív botlásokban, túlírásokban és vakfoltokban vagy a különféle költői figurákban, trópusokban és retorikai manőverekben érhető tetten. Az érzékekre ható, szenzoriális részlet-gazdagság, az élenken szimulált oralitás, a megtestesült hang vagy az öngerjesztő mágikus (szó)képvilágban az átvitt értelem túlburjánzása vagy a metaforák sorozatos szó-szerinti megvalósulása is mind narratív motorként funkcionáló testiséget hívhatnak életre. (Mindez a test-szövegtevékenység a szerzői intenciótól függetlenül, sőt annak dacára is felszínre kerülhet - már amennyiben az olvasó hajlandó vagy képes aktiválni a test ezen *másik* szövegét).<sup>53</sup>

A *Pixel* mintha épp e „recept” alapján íródott volna. A szöveg fokozott oralitása, a csevegő hangnem

<sup>51</sup> Daniel Punday: *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave MacMillan Kiadó, 2003.

<sup>52</sup> Uo. 3.

<sup>53</sup> Kérchy: i. m.

rögtön feltűnik minden olvasónak, és ugyanúgy jellemzőek a narratív hézagok és botlások. A továbbiakban e szempontok részletesebb vizsgálatával, a *Pixelre* való alkalmazásukkal folytatom.

### ***A narrátor: teremtés, tér, hiány***

A Kérchy Anna által ajánlott szempontok közül a legtöbb a narrátor alakja köré szerveződik, a narrátori hang, pozíció tanulmányozása révén fejthető ki. Kérdéses, hogy mennyire hangsúlyos ennek a narrátornak a testi jelenléte a különböző történetekben, mennyit tudunk meg a narrátor testéről. Daniel Punday azzal érvel könyvében, hogy a 18. századi regényben jól bevett stratégia volt a főhős testi tulajdonságainak az általános felé mozdítása, hisz ezzel az olvasó könnyebben azonosult vele – az azonosulást nem gátolta a fokozott testi különbség. Ezzel szemben volt a szereplőknek egy olyan tábor, amelyeknek részletesebb testi leírását kapták az olvasók, és ezek a szereplők rendszerint a sztereotíp kategorizálás áldozatai lettek.

A *Pixel* narrátorának testiessége több helyen éleződik ki, ám legtöbbször a szereplőkhöz való hozzáférhetetlenség érzékeltetését szolgálja. Az elbeszélő alakjának összetettsége abban ragadható meg leginkább, hogy látszólag ellentmondásos minőségekben jelenik meg: egyrészt a teremtett világ mindentudó uralója, akinek felülről rálátása van az Egész összefüggéseire, másrészt fizikai korlátokkal rendelkező, a szereplőkkel (és az olvasóval!) már-már egyenrangú félként van jelen.

A szív történetének indításában például Klárka néni hetedik emeleti szobájába kívánja bevezetni az olvasót, amikor megállapítja, hogy: „Ha az olvasók repülni tudnának, beláthattak volna a szobába. De nem tudnak, így megint rám, az elbeszélőre kell hagyatkozniuk, rám, aki az alagútforma nyíláson át egy Klárka nevű öregasszonyt láttam.”<sup>54</sup> Az első sorok leszögeznek, hogy Klárka néni ablakán olyan „ódivatú” függöny van, amely az ablak közepén rövidebb, „mint a terhes nők szoknyája”. Ennek értelmében az „alagútforma nyílás” perspektívája felveti a narrátor (testi) pozicionáltságának a kérdését. A hozzáférés korlátoltsága egyértelmű, hisz az elbeszélő is csak azon a részen át lát be a szobába, amit a függöny szabása lehetővé tesz, azon a részen, ahol a függöny rövidebb. Ez azonban azt jelenti, hogy a narrátor mintegy kívülről tekint be a szobába, az ablakon keresztül, és azt is jelenti, hogy az olvasóval ellentétben az elbeszélő bizony tud repülni. Pontosabban: nem odarepül az ablakhoz, hanem eleve ott van – az elbeszélő inkább lebeg, jelenléte a narratíva minden terét áthatja. Nem esik nehezére a szereplők tudatában bókászni, gondolataikat tolmácsolni, mégis találkozunk a kötetben fizikai korlátoltságának efféle megnyilvánulásaival.

Sokszor azonban az sem egyértelmű, hogy az olvasó éppen hol helyezkedik el a narratíva terében. A talp történetében egy ismeretlen nővel találkozunk, akiről a következő leírást olvashatjuk: „Elgémberedett a nyaka, úgyhogy átfordítja a fejét a másik oldalra. A törölköző belenyomódott a pofacsontjába, elfordítja a fejét, úgyhogy most az olvasó is láthatja egy pillanatra. Nem csoda, ha nem ismeri fel: egyszer találkozott csak vele, akkor is télikabátban.”<sup>55</sup>

Ezt a nőt épp masszírozzák, és ezúttal az olvasó is a szobában tartózkodik, ráadásul egy mereven rögzített pozícióban. A szereplő identifikálása nem automatikusan a narrátor által történik, olyan értelemben, hogy a masszírozó ágyon fekvő nő mozdulatait nem az elbeszélői hatalom szabja meg, olvasó és narrátor tisztes távolságból együtt várják ki türelmesen azt, hogy a szereplői arc megmutassa magát. Ebben a passzusban annak vagyunk a tanúi, hogy a szereplői test ellenáll a megszövegezésnek – teljesen önálló módon működik, nincs alárendelve az elbeszélői hatalomnak és modellálásnak. Szintén ilyen ellenállásról tanúskodik a mell történetében a részeg fiatalember teste:

---

<sup>54</sup> Tóth: *Pixel*, 64.

<sup>55</sup> Tóth: *Pixel*, 114.

„De mégse tudja megkérdezni a fiát, mert már mélyen alszik, mire az hazajön. Pedig nincs is késő, alig múlt tizenegy óra. Kár, hogy elaludt. Igazság szerint nemhogy én, de semmilyen erő nem tudta volna ébren tartani annyi pálinka után.”<sup>56</sup>

Miközben a mindentudó elbeszélő magabiztosan és hatalmát fitogtatva vezeti az olvasót a szövegtest labirintusában, újra meg újra meg kell győződünk arról, hogy a szereplők teste fölött nincs hatalma, nem tudja azokat irányítani. De ez a narrátor tagadhatatlanul ismeri birodalmának minden rejtett zugát, a szövegtest minden mikroszkopikus sejtjét. Olvasóját a közelítés és távolítás eljárásaival élve vezeti a megkonstruált világban, de e világnak mindvégig csak figyelmes megfigyelője marad. Teremtő aktusai legtöbbször a névadásban merülnek ki. Ezt példázza a has történetében a Nóra nevű szereplő bemutatása: „Kapjon azért a biztonság kedvéért valami nevet. Hívjuk, mondjuk... Nórának.”<sup>57</sup>

Továbbá, hadd elevenítsük fel az első fejezetet, amikor az elbeszélő a történetek, nemzetiségek és nevek kuszaságában próbál eligazodni. A fejezet egyedüli állandó és változtathatatlan eleme az elengedett kéz. A fejezet első része a tömpe gyerekkézhez próbál gyereket rendelni – meg is állapítja a narrátor, hogy „ezek a gyerekek annyira egyformák”.<sup>58</sup> Ezek után az elengedett kéz motívuma köré kísérel meg szereplőket és lehetséges történeteket szervezni, míg végül megállapodik a későbbiekben többször feltűnő Gavrielában és fiában, Davidban. A név, a nemzetiség esetleges – az egyedüli bizonyosság az elengedett kéz, a testrész realitása, ami minden nevet megelőz, illetve minden történetet magán hordoz.

Az elbeszélő szemlélődői magatartására egyébként több kritika is felhívja a figyelmet.<sup>59</sup> Takács Tímea *Mozgó képekben a világ* című tanulmányában például a „nagyvárosi kószáló”, illetve a nyomozó narrátori figuráinak a megjelenését identifikálja, és megállapítja, hogy „mindkettő meghatározza a világra való rátekintés és a történetek elbeszélésének módját.”<sup>60</sup>

Ez az attitűd talán a szem történetében mutatkozik meg a leglátványosabban, ahol az elbeszélő mintegy a metrói tömegbe beleolvadva figyeli meg szereplőjét. Ebben a fejezetben a fiktív történetképzés dinamikája is megfigyelhető. A narrátor ugyanis rögtön azt feltételezi hősnőjéről, hogy vak – és a továbbiakban eköré szervezi a nő életének potenciális jeleneteit, elképzelt történetét. A látás általi megismerés azonban nem bizonyul helytállónak és elegendőnek. A test vizuális befogadása és az érintés, tapintás révén történő megismerés oppozícióját emeli ki Daniel Punday is könyvében. Az érintés fontosságát Elisabeth Grosz idézve hangsúlyozza, aki Merleau-Ponty testfenomenológiájára alapozza nézeteit.

Ez a kettősség a *Pixelben* is megfigyelhető. A fent említett epizód mellett a látás félrevezető jellegéről tanúskodik a nyelv története is. Tagadhatatlan, hogy a nyelv ebben a fejezetben kitágítja érzékszervi dimenzióját, és afféle metaforaként funkcionál. A közös nyelv hiánya a különböző kultúrák között fellépő kommunikációs lehetetlenséget jelöli – az országba bevándorolt görögök ugyanis szinte komikus módon homoknak gondolják a tésztájukra hintett mákot. Ezután csoportosan lemossák a fekete szemcséket a tésztáról, és úgy eszik meg, ellenállásukat fejezve ki ezzel a gesztussal. A történet végére mondhatni dekonstruálódik a nyelv metaforaként való használata – és érzékszervi

<sup>56</sup> Uo. 85.

<sup>57</sup> Uo. 94.

<sup>58</sup> Uo. 6.

<sup>59</sup> Luchmann Zsuzsanna a Jelenkorban megjelent kritikája például ezzel indít: „a figyelem, a szemlélődés mint attitűd nemcsak a kritikai recepció, de a szerzői megnyilatkozások szerint is karakteres irányítója az alakításnak.” Luchmann Zsuzsanna: „...Megint rám, az elbeszélőre kell hagynakozniuk...” – avagy a tárca posztmodern csevegése”, in *Jelenkor*, 2011. 10. sz.,

<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2352/megint-ram-az-elbeszelore-kell-hagynakozniuk-avagy-a-tarca-posztmodern-csevegese>, elérés: 2013. 10. 03.

<sup>60</sup> Takács: i. m.



szerepe erősödik fel. Hisz a görögöknek csupán meg kellett volna ízlelniük a fekete szemcséket, és ez máris feloldotta volna a tévhitüket, feszültségeket. A (beszélt) nyelv a kulturális különbségek hordozójaként szükségszerűen eltávolít, ugyanakkor magában hordozza e szakadás feloldását, amennyiben az ízlelés egyetemességét, az érzéki megismerés lehetőségét biztosítja.

A (beszélt) nyelvnek ez az elidegenítő hatása fejeződik ki az ujjak történetében is, ahol kiderül, hogy az ékszeres lány a francia fiú kedvéért tanult franciául. A kapcsolat megszűnése után azonban felhagyott a nyelvtanulással, a tanárnője pedig ekképpen bírálja döntését: „Az ember nem valaki miatt tanul meg egy nyelvet – mondja a tanárnő, és már a kimondás pillanatában is érzi, hogy ez hazugság, hiszen dehogynem. Csak amiatt. Az anyánk miatt tanulunk meg beszélni, hogy aztán soha többé ne hallgasson ránk és ne értsen minket, aztán idegen nyelveket tanulunk, hogy továbbra is idegenek maradjunk. Egyre több nyelvet, egyre idegenebbül a világban.”<sup>61</sup>

### ***Esettanulmány: Odüsszeusz és a cigánygyerek***

Peter Brooks *Body Work*<sup>62</sup> című könyvében felteszi a kérdést: hogyan függ össze a test az identitással? Válaszként egy igen szemléletes és sokatmondó példával hozakodik elő a világirodalomból. Maga Homéroszig nyúl vissza, és az Odüsszeia egy epizódját eleveníti fel. Amikor Odüsszeusz visszatér Ithakába, háza népe és felesége előtt nem fedi fel kilétét, koldusként mutatkozik. Penelopének hamis történetet ad elő, miszerint Odüsszeuszt vendégül látta a saját országában, és azt bizonygatja, hogy Odüsszeusz egy éven belül hazatér. Penelopé a legjobb bánásmódban részesíti vendégét, aki csupán egy lábmossást kér. A lábmossás feladata pedig Odüsszeusz egykori dajkájára, Eurükleára hárul. A dajka természetesen rögtön felismeri hazatérő urát, amint lábán kitapintja az oly régi és oly jól ismert sebhelyet. A felismerés döbbenete azonban nem a közvetlen konfrontációt idézi elő, előtte a sebhely megszerzésének a beékelt történetét olvashatjuk, és csak ezután a felkiáltást:

Lám, hisz Odüsszeusz vagy, kedves fiam. Én meg a gazdám  
meg sem ismertem, míg végig nem tapogattam.<sup>63</sup>

Peter Brooks azt hangsúlyozza, hogy az identitás önazonosságát éppen a sebhely, a jel [mark] biztosítja, kódolja. Ez a sebhely ugyanis történetiségében létezik – azaz Odüsszeusz életének, személyének egy konkrét, valóságos pillanatához kötődik. A felismerés záloga ez a sebhely. Brooks szerint nyelvi jelölőként viselkedik, a testet a jelölői folyamat részévé avatja. A test ezáltal az írásba megy át – irodalmi, narratív testté lesz, a jel beíródása a testbe ugyanis eleve egy történet meglétét implikálja, ugyanakkor egy történet megképzését eredményezi.

Brooks fejtegetései és az Odüsszeia fentebb vázolt jelenete kapcsán fontos a *Pixel* egy fejezetére irányítani a figyelmet. A már említett hát története ugyanis analógiát mutat a homéroszi epizóddal, de annak mintegy ellentettjeként működik. Ez a kifordítás több motívum mentén megfigyelhető.

Ebben a fejezetben a cigányfiú még nem került a városba, a falu peremvidékén él. A fiú a faluban élő öregember, Bogdán udvarára furakodik be, hogy felmásszon a cseresznyefájára, és az érett gyümölcscsel enyhítse éhségét. A férfi korábban hazaér, és meglepi a cigányfiút, majd amint az lefele mászik a fáról, hirtelen megtámadja egy porszívócsővel, és fáradhatatlanul üti tovább a hason fekvő gyereket. A fiú nagyobbik testvére Budapestre készül munkát keresni, és már a bosszú terveit szövögeti – amiket természetesen mind a városi munka révén fog majd megvalósítani. Néhány hét után az öccse is felkerül a városra, és nem telik sok időbe, míg a nagyobbik fiút behívják a kórházba,

<sup>61</sup> Tóth: *Pixel*, 46.

<sup>62</sup> Peter Brooks: *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993. 2.

<sup>63</sup> Homérosz: *Odüsszeia*, <http://mek.oszk.hu/00400/00408/html/02.htm#19>, elérés: 2013. 09. 14.

hogy a testvérének vélt holttestet azonosítsa. Az írásban, amelyet a kezébe adnak a következők szerepelnek: „A háton haránt irányú invertált. kb. 8–10 cm hosszú, 1–2 cm széles hegek, feltehetően korábbi ütésnyomok.”<sup>64</sup>

Ebből a mondatból az olvasó előtt rögtön bebizonyosodik az, hogy valóban a fiatalabbik cigányfiú holttestéről van szó. Az ütésnyomok ugyanúgy identifikálják, azonosítják a gyereket, mint Odüsszeuszt a maga sebhelye. A gyanú a bátyjában is felsejlik, ugyanis azok után, hogy a nyomokról tudomást szerez, ezt olvashatjuk a szövegben: „Ezt megértette, jól meg is ijedt.”<sup>65</sup>

Amikor azonban megtudta, hogy a holttestet a budai hegyek környékén találták meg, „megkönnyebbülten felsóhajtott, hogy jaj, hát akkor nem ő az. Az nem lehet ő, hát életébe se menne el odáig.”<sup>66</sup> Az olvasó előtt azonban a felismerést csak megerősíti ez az információ. Sőt, az orvosi jelentés minden adata az identifikációs folyamat előremozdítását szolgálja. Az azonosítás a kötet három különböző története alapján valósul meg: a háton található ütésnyomok eredetét értelemszerűen a jelen történet, azaz a hát története beszéli el. Ezen kívül az orvosi jelentés említést tesz a bevérzett, bűzös, feltehetően oldószeres nyáktartalmú hörgőrendszeréről. A figyelmes olvasóban ez a mozzanat a has történetét hívja elő, amelyben az esti buszon egy ragasztós zacskóból szippantgató, sérült cigányfiúval találkozunk.

Szintén ebben a történetben fogalmazódik meg a fiúban a hazatérés gondolata, végleg leszámol a nagyvárossal, és a budai hegyek irányába indul. A harmadik bizonyosság pedig éppen az ezt követő történetben van elrejtve. Az orr történetéből ugyanis arra is fény derül, hogyan szerezte halálos sérülését a cigányfiú.

A legfeltűnőbb különbség az, hogy az Odüsszeiához képest ebben az esetben a felismerés, az azonosítás nem a történet egy szereplője által történik. A sebhelyek, a testi nyomok az olvasó eligazítását szolgálják, mintegy az olvasó emlékezőképességét aktiválják, tesztelik. Az Odüsszeiában a felismerés meg van előlegezve, hisz a főhős sejti, hogy a dajka ráismer sebhelyére – ezért próbál a sötétbe rejtőzködni. Az azonosítás mozzanata után rögtön adódik a sebhely hiteles keletkezéstörténete. A *Pixel*-ben az identifikáció folyamata nem lineáris – az olvasó csak elejtett félmondatokból rakja össze a végső képet. Az identifikáció során pedig előre-hátra lapozunk a könyvben, a szövegtest labirintusában próbálunk eligazodni, bejárjuk a *testet*. A *Pixel* testrészei mind újabb és újabb történeteket hívnak elő, ugyanolyan sebhelyekként működnek, mint Odüsszeusz vagy a cigányfiú testi jelei. A felismerés, emlékezés szerepe pedig az olvasónak jut – talán ez az olvasási stratégia is felerősíti azt a korporeális kapcsolatot olvasó és mű között, amit Daniel Punday hangsúlyoz.

### ***Univerzális (szöveg)test?***

Földes Györgyi is kiemeli tanulmányában,<sup>67</sup> hogy Punday könyvének második fejezetében megkülönböztet szétválogatott testeket [sorted bodies], valamint általános testeket [general bodies]. A szétválogatott testek azok a szereplői testek, amelyek egyben jelentéssel bíró felületek, és Punday megállapítja, hogy a különböző testek szétválogatási kritériumai gyakran olyan politikai sémák, amelyek sokszor rasszistáknak bizonyulnak – például ha a világosabb bőrszín fejlettebb intelligenciaszint feltételez. Ezt láthattuk a cigánygyerek esetében, akinek a bőrszíne morális alsóbbrendűségét feltételezte. Ezt a sztereotíp megjelenítést azonban a szövegtest lebontja.

---

<sup>64</sup> Tóth: *Pixel*, 144.

<sup>65</sup> Uo.

<sup>66</sup> Uo. 145.

<sup>67</sup> Földes Györgyi: „Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányai”, in *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2011. 1–2. sz. 3–50.

Az általános test<sup>68</sup> ezzel szemben egy olyan entitás, amely a különböző szereplői testeket átíveli, illetve a teljes narratíva strukturálódását meghatározza. Ez az általános test egyrészt a szereplői testek, másrészt szöveg és olvasó között közvetít. Punday Ernst Kantorowicz *The King's Two Bodies* című művére hivatkozva megállapítja, hogy az általános test egyik megkonstruálási célja a szociális viszonyok megjelenítése, e viszonyrendszer reprezentálása. Ennek az egyik példája a Hobbes-féle Leviathán, amelyre Foucault is utal. Punday elmondja, hogy minden társadalom szükségszerűen megképezi a maga általános testmodelljét, hogy a különböző individuumok a társadalmi egész részeként identifikálják magukat. Punday végül így összegez: „Egyszóval a szociális hermeneutika megformálását szolgálja.”<sup>69</sup>

Foucault *A hatalom mikrofizikája* című tanulmányában<sup>70</sup> kidolgozza a hatalom tanulmányozásának a módszertanát, és megállapítja, hogy a hatásos kutakodás nem rögtön a hatalom központi szervére kérdez, hanem szétszórtságában, a különböző peremi intézményekben, megnyilvánulási formáiban próbálja megragadni. Továbbá nem a hatalmi szándékot kell vizsgálni, hanem az alávetés eljárásait kell körüljárni – azokat a folyamatokat, „melyekben leigázzák a testeket, irányt szabnak a gesztusoknak, szabályozzák a viselkedést”.<sup>71</sup> Ennek ellenpéldájaként a Hobbes-féle Leviathánt hozza fel. A Leviathánban az egyéniségek és testek sokfélesége a szuverenitás egységesítő erejében forr össze – ez a szuverenitás pedig az így képződött test, az Állam lelke. Foucault arra hívja fel a figyelmet, hogy a mesterséges test lelke helyett éppen a periférikus részeket, elemeket kell megfigyelni és tanulmányozni.

Óvatosaknak kell azonban lennünk, ha a *Pixel*-ben megképződő szövegtestet Punday-féle általános testként szeretnénk értelmezni. Noha egyértelmű, hogy a szövegtest a különböző szereplői testek között közvetít, illetve a narratív anyag szerveződését írja elő, nem mondhatjuk azt, hogy egy szociális-politikai rendszer leképezését vagy legitimálását szolgálja. A *Pixel* rámutat ugyan azokra a testi alapú kulturális, szociális hierarchiákra, valamint kategorizálási folyamatokra, amelyek természetesekeként vagy magától értetődőkként vannak feltüntetve, de rögtön le is bontja. A szereplői testeknek tulajdonított jelentések nem rögzítettek – a szövegtest mindig felfedi azok történeti specifikusságát, illetve konstrukció voltát. Ezeknek a jelentéseknek a szövegtest egészén kívül a szereplői testek is ellenállnak, erre láthattunk példákat az előző fejezetben. A jelentés lebontása, az arra való rámutatás a test alapvető szervességét erősíti fel, a jelenlét, a közvetlen érzéki tapasztalás fontosságát artikulálja.

Azért sem lehetne a *Pixel* ilyen értelemben vett általános test, mert a különböző testrészek között nem alá-, és fölérendeltségi viszony van, hanem a történeteknek, illetve a testrészeknek a mellérendelése történik meg. A kapcsolódás szerves, az érintkezés révén valósul meg. A szövegtestnek nincs kitüntetett centruma, a fej és a szív története ugyanolyan sebezhető szereplőket mutat meg, mint a többi történet. A fej csak akkor lehetne centrum, ha nem a fizikai testrész jelentésében jelenne meg a történetben, hanem metaforikus értelemben, ez pedig óhatatlanul a karteziánus gondolkodás csapdájába ejtene, hiszen a szellemi tartományának felsőbbrendűségét, strukturáló erejét hirdetné. A szív történetében a szív nem a belső szervet jelöli, a történet látszólag a testrész metaforikus dimenzióját hívja elő. *Szívek szíalonja* – így hívják azt a közvetítőirodát, amelyet Klárka néni működtet, és ahova Ági ellátogat. A történetben tulajdonképpen a *szív* szó metaforikus használatának klisészerűsége erősödik fel, és válik az irónia tárgyává. A társkereső szolgáltatás

<sup>68</sup> Punday az általános test fogalmát, illetve annak irodalmi megjelenítését Toni Morrison *Beloved* című regényével példázza.

<sup>69</sup> Vö. “In other words it helps to shape social hermeneutics” (saját fordítás) Punday: i. m.78.

<sup>70</sup> Michel Foucault: „A hatalom mikrofizikája”, in uő: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk Kiadó, 1999. 307–330.

<sup>71</sup> Uo. 322.

színhelye ugyanis sem *szalonnak*, sem nagy szerelmek kiépülési színterének nem minősíthető, giccses, középszerű vállalkozás, középkorú társjelöltekkel.

Általános helyett talán célszerűbb *univerzálisnak* nevezni a *Pixel*ben megképződő testet, amennyiben ennek a testnek az elsődleges funkciója nem a szintetizálás, hanem a test jelentéstől, hatalmi inskripcióktól megfosztott szervességének, természetességének az artikulálása. Ebben az univerzális testben minden testrész egyenértékű, együtt járul hozzá a testképzéshez bőrszíntől, nemtől, társadalmi osztálytól függetlenül. A szövegtestnek ezt az univerzalitását szemlélteti a térd történetében az a teafilterekből kialakított installáció, amelyen Jean-Philippe éveken keresztül dolgozott. Amennyiben ezt a történetet tényleg a „*Pixel* egészének allegorikus tükörképe és implicit ars poeticájaként” értelmezzük, mint azt László Emese teszi,<sup>72</sup> akkor a teafilter-installáció a kötetben megképződő virtuális szövegtestnek a koncentrált mása lesz. Utaltam már arra, hogy ennek az installációnak az alkotóelemei a primordiális szervesség jelölői lesznek, hisz a teafilterek efemer, mulékony anyagok. Azért is fontos, hogy ennek a test-installációnak teafilterek lesznek az építőelemei, a sejtjei, mert ezzel a gesztussal a művész (esetünkben Jean-Philippe) kizökkenti konvencionális jelentéséből ezt a kulturális elemet. A teázás ugyanis kulturális szokásként értelmezendő, a teafilter ennek a szokásnak lesz a hordozója. Ezek a teafilterek pedig fokozottan mesterségesek, amint arra Jyran is felhívja egyszer a figyelmet, amikor ezt hányja Jean-Philippe szemére: „Miért nem veszel rendes teát, mindig csak ezt a szart.”<sup>73</sup>

A teafilterek az installációban megfosztódnak kulturális jelentésüktől, átértelmeződnek, funkcionalitásuk és mesterséges voltuk felszámolódik, a test szerves összetevői lesznek. Az így kialakult installációról a következőket olvashatjuk: „A Mű egy hason fekvő férfitestet ábrázol térdtől fölfelé. A két karja el van vágva, úgy is mondhatnánk, túllóg a műterem falán. A feje nincs a térben, nyaknál az északi fal vágja el, mint valami guillotin. A háta óriási, szomorú, izmos lejtő. A fenek két szabályos, fiatal félgömb. Kissé aszimmetrikusan fekszik: ha volna lába, az egyiket bizonyosan felhúzná. Fehér falak közt alvó korpusz. A bőre barna. Ha közelebből megnézzük, az emberi bőrszín minden létező árnyalatát fölfedezhetjük rajta, az összhatás azonban valami meghatározhatatlan, bársonyosan sötét testszín. Egy-két méter közelségből az ember csak pixeleket, kiszáradt teafiltereket lát, távolabbról azonban mindez egyetlen testté mosódik össze.”<sup>74</sup>

A fentiekből egyértelműen kitűnik az, hogy a korpusz abban tér el a szövegtesttől, hogy a neme meg van jelölve: férfi. Ez az installáció azonban a szövegtest egésze mellett a tarkó történetének az egyik szereplőjét is megidézi, a magyar Imit, akivel Jean-Philippe-nek lesz „szerelmi” viszonya. A fiú tarkójára több szám van tetoválva, ezek születésének az időpontját rögzítik. A teafilter-korpusz hátán hasonló inskripció látszik kibontakozni, ha megfelelő perspektívából és távolságból szemléljük. A háton a filterek elrendeződéséből az a felirat képződik meg, hogy „Thirty years”. Ez feltehetőleg a Mű megszületésének az időintervallumát jelzi, és az Imi tarkóján található tetoválást idézi. Attól azonban annyiban tér el, hogy nem konkrét dátumot jelöl.

A munkafolyamat időbeli kiterjedtsége mellett hangsúlyos lesz az installáció által igénybevett testi jelenlét. Jean-Philippe ugyanis megállapítja, hogy egy idő után a térdepelés bizonyult a legoptimálisabb munkapozíciónak, és a rengeteg így eltöltött időt a párnák fokozatos kikopása szemlélteti. Jean-Philippe rögtön hozzáteszi, hogy a térdepelés csupán gyakorlati célokat szolgált, és semmiképp sem vezeklés-gesztusként vagy a Művel szembeni alázat kifejezőjeként értendő. Ez a kijelentése lebontja azt a kulturális jelentésrendszert, amely a térdepelés pozíciójához kötődik – a művész és Mű viszonyát a testi érintkezés elsődlegessége jellemzi.

<sup>72</sup> Nagy– László: i. m.

<sup>73</sup> Tóth: *Pixel*, 98.

<sup>74</sup> Tóth: *Pixel*, 155.

## *A hiány alakzatai*

A szövegtest építkezésének különböző módozatai és a térvizonyok strukturáló ereje mellett a hiány különböző alakzatai szövegszervező erőként funkcionálnak a kötetben. Ezeket igen nehéz izoláltan tárgyalni, valamint konkrétan identifikálni, ugyanis szervesen összekapcsolódnak a testpoétika jellegzetességeivel és a narrátori pozícióval, magatartással.

A hiány alakzatainak működését láthattuk *A narrátor: teremtés, tér, hiány* című fejezetben, hisz itt arra mutattam rá, hogy az elbeszélőnek nincs teljes uralma a megjelenített, megkonstruált szereplők fölött, mert azok testükkel ellenállnak a narrátori autoritásnak, irányításnak.

A *Pixel* minden testrésze a magány és a hiány nyomait hordozza magán. Ez a hiány legtöbbször fizikailag jelenítődik meg, de természetesen minden esetben szétfeszíti az anyagság szféráját, és metaforikus többlettel gazdagodik. A has történetében például a has kétszeresen is jelölt: egyrészt a táplálék (az egészség) hiányának a tere, másrészt a halálos seb helye. De a has „hívószó” akár a buszon ülő Nórára is vonatkozhat, akiről az olvasó megtudja, hogy gyereket vár, így a testrész a születés, a hasban (méhben) fejlődő új élet metaforájává is tágulhat. Ilyen értelemben ez a fejezet élet és halál tragikus találkozási pontjává, játékává válik. Érdekes módon éppen a Nóra nevű szereplő az, aki nem viszolyog a bűdös, koszos és láthatóan sérült kisfiútól. A narrátor az ő hangját veszi kölcsön, amikor a hasi sérülést jelöli meg a vérzés okaként. Akár azt is feltételezhetnénk, hogy Nóra épp a hasában fejlődő új élet hatására lett különösen érzékeny, fogékony a cigányfiú sérülésére – felismerve a test törékenységet és kiszolgáltatottságát.

Szintén a fizikai hiány egyik formája hangsúlyozódik a mell történetében, ugyanis a főhősnő mellrákos megbetegedésének következtében elveszíti az egyik mellét. A fizikai hiány érzékletes megjelenítését közvetíti a novella utolsó jelenete, amelyben annak vagyunk a tanúi, hogy a nő egykori kedvese az együtt töltött éjszaka után hazatérve elalszik a kanapén, „állig húzva a plédet, ami alól csak a keze lóg ki oldalra a lazán begörbített ujjakkal, mintha a levegőben tartana valamit.”<sup>75</sup> A fizikai csonkaságot, a traumát a szövegtest úgy oldja fel, hogy a beteg nő mellét veszi kölcsön építkezéséhez, a kiemeléssel megteremti a mell *jelenlétét*.

Az elbeszélő közelítési, illetve távolítási gesztusai az ítéletalkotáshoz szükséges ismeretek és olvasói tudás hiányát érzékeltetik. Hisz minden pixelkockában, azaz minden fejezetben szükségszerűen csak egyik oldalát látjuk a megidézett történetnek, de a kirajzolódó test, korpusz azt sejteti, hogy egy egységes, szerves egésszel van dolgunk, és az Egész anticipációjának a feszültségét idézi elő az olvasóban. Takács Tímea emeli ki, hogy a *Pixel* cím is a „megsejthető, de ki nem rajzolódó egészre játszik rá”<sup>76</sup>. A pixel ugyanis önmagában nem tudja a képet megmutatni, annak csak egy elenyésző részletét ragadja meg.

A kép összerakása épp amiatt lesz problematikus, mert a különböző fejezetek, testrészek nem hierarchikusan rendeződnek egymás mellé, hanem látszólag esetlegesen, a mellérendelésre jellemző felcserélhetőség elvét érvényesítve. Azt már kimutattam, hogy a linearitás felszámolódása a térdimenzió elsődlegessége miatt következik be, ezt a megbomlást jelöli meg Takács Tímea az időbeli inverzió narratív technikájaként. Továbbá, kifejti, hogy ez az eljárás is a sztereotípiák lebontását szolgálja, amennyiben egy automatikus előtörténet megkonstruálását eredményezi – a kötet a későbbiekben felszámolja az elképzelt ok-okozati összefüggést. Takács Tímea szintén a cigányfiú esetét emeli ki, mint azt én is megtettem már. Pontosan egy ilyen jellegű sztereotíp előfeltevésnek adott hangot a „jószerű budai polgár”.

Ennek egy másik példája lehet Helga szeretőjének a feleségével való viszonya. A fog történetében találkozunk a férfival, és ekkor már tudjuk, hogy hűtlen a feleségéhez. A történet végén

<sup>75</sup> Tóth: *Pixel*, 85.

<sup>76</sup> Takács: i. m. 189.

egy telefonbeszélgetésnek leszünk a tanúi férj és feleség között. A férfi megpróbál a maga módján kitérni a nőnek, beszélgetést kezdeményezni, elmondja, hogy éppen akkor húzta le a gyerekkorából megmaradt tejfogakat a vécén. A nő csak egy unott és automatikus „Aha”-val válaszol, és rögtön kiadja a kenyérvásárlási utasítást. Az olvasóban ekkor egy sztereotip kép alakulhat ki az egymástól elidegenedett házastársak megidézésével, sőt akár a férj hűtlenségének a legitimálása is megtörténhet, arra hivatkozva, hogy a feleség érdektelenül és ridegen viszonyul a férfihez. Egy későbbi fejezetben azonban ez a sztereotip kép is felszámolódik.

A talp történetében ugyanezt a telefonbeszélgetést halljuk, de ezúttal a feleséggel tartózkodunk közös térben. Ez a nő azonban súlyosan depressziós, és igenis tudatában van férje hűtlenségének. Ebben a történetben öngyilkos lesz. Az új információk fényében a férjjel szemben tanúsított látszólagos érdektelenség, a rövid válasz a tragikus tartományába csap át.

A szövegtest tehát képes úgy felvonultatni egymás mellett a szereplőket, hogy azok identitása árnyaltan és sokoldalúan mutatkozik meg. Ami az egyes történetekben kegyetlenségnek mutatkozik, annak más történetekből finoman kitűnik a motivációs hálózata, így a szereplők sosem a jó-rossz végletek mentén mozognak.

## Összegzés

A koherens és mindenre kitérő, szintetizáló összegzés mindezek után elég nehéz feladatnak bizonyul. A *szövegtest* kérdéséhez ugyanis sok irányból közelítettünk, de minden esetben a sztereotípiák lebontásáról, a megbélyegzésnek való ellenállásról győződhattunk meg.

Tóth Krisztina kötetében a különböző narratív technikák, az elbeszélői magatartás, illetve a narrátor personájának a nyelvi megnyilvánulásai, a linearitás megbomlása mind a *szövegtest* szomatizációjához járulnak hozzá, a mesterséges konstrukciókkal szemben az anyagság, szervesség, az érzékelés fontosságát hangsúlyozva.

A szövegtest strukturálódásának, kiépülésének módozatai folyamatosan rámutatnak, és leépítik, lebontják azokat a jelentéstulajdonítási gesztusokat, amelyek a testi különbözőség folytán különböző kulturális, szociális, és társadalmi csoportok konstrukcióit eredményezik.

Ez a rámutatás lesz a legfontosabb – amennyiben a teljesen szerves, jelentés nélküli állapot nem állítható vissza, elképzelhető, hogy nem is létezik ilyen, a hatalmi inskripciók működésének a tudatosítása lesz a legfontosabb az azoknak való ellenállás végett.

## Bibliográfia

**Brooks**, Peter: *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

**Butler**, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, in *Theatre Journal*, 1988. december, 519–531.

**Csabai Márta – Erős Ferenc**: *Testhatárok és énbátárok: az identitás változó keretei*, Budapest, József Műhely Kiadó, 2000.

**Dunajcsik Mátyás**: „Élőfilm és összecsengés – Tóth Krisztina művészetelméletéről”, in *Világosság*, 2006/7, 145–151.

**Földes Györgyi**: „Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányai”, in *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2011. 1–2. sz. 3–50.

**Foucault**, Michel: „A szubjektum és a hatalom”, in *Testes könyv II.*, szerk. Kis Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 267–292.

**Foucault**, Michel: „A hatalom mikrofizikája”, in uő: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk Kiadó, 1999. 307–330.

- Grosz**, Elisabeth: *Space, Time and Perversion*, New York, Routledge Kiadó, 1995.
- Grosz**, Elisabeth: *Volatile Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Gumbrecht**, Hans Ulrich: *A jelenlét előállítása*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.
- Háy János**: *A Gézagyerek*, Budapest, Új Palatinus Kiadó, 2005.
- Homérosz**: *Odüsszeia*, <http://mek.oszk.hu/00400/00408/html/02.htm#19>, elérés: 2013. 09. 14.
- Jablonczay Tímea**: „A test narratológiája”, in *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2011. 1–2. sz. 97–116.
- Kérchy Anna**: „Tapogatózások. A test elméletének alakzatai”, in *Apertúra*, 2009. tél, <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>, elérés: 2013. 09. 14.
- Keresztesi József**: „Vonalak a vaktérképen”, in *Holmi*, 2007. június, <http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3>, elérés: 2013. 09. 14.
- Luchmann Zsuzsanna**: „...Megint rám, az elbeszélőre kell hagyatkozniuk...” – avagy a tárca posztmodern csevegése”, in *Jelenkor*, 2011. 10. sz.
- Nagy András – László Emese**: „Két bírálat egy könyvről”, in *Holmi*, 2012. február, <http://www.holmi.org/2012/02/nagy-andras%E2%80%93lászlo-emese-ket-biralat-egy-konyvrol-toth-krisztina-pixel>, elérés: 2013. 09. 14.
- Németh Zoltán**: *A széttartás alakzatai*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2004.
- Spiró György**: *Kémjelentés*, Budapest, Magvető Kiadó, 2011.
- Szegő János**: „A történetek sorsa és a sorsok története”, in *Holmi*, 2007. június, <http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3>, elérés: 2013. 09. 14.
- Takács Tímea**: „Mozgó képekben a világ”, in *Befejezetlen könyv*, szerk. Thomka Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 2012. 183–195.
- Tóth Krisztina**: *Hazaviszlek, jó?*. Budapest, Magvető Kiadó, 2009.
- Tóth Krisztina**: *Pixel*, Budapest, Magvető Kiadó, 2011.
- Tóth Krisztina**: *Vonalkód*, Budapest, Magvető Kiadó, 2006.
- INTERJÚK:
- „Sulykolják kifulladásig” – Erdős Virág író-költő, in *Magyar Narancs*, 2013. 06. 06., <http://magyarnarancs.hu/konyv/sulykoljak-kifulladasig-85083>, elérés: 2013. 09. 13.
- Tóth Krisztina: Nem akartam minden szálát elvarrni*, <http://www.litera.hu/hirek/nem-akartam-minden-szalat-elvarrni>, elérés: 2013. 09. 14.



## SZERZŐI ÉS KIADÓI KÍNÁLAT A XVIII–XIX. SZÁZAD FORDULÓJÁN FALUDI FERENC MŰVEINEK TÜKRÉBEN (KIADÁSTÖRTÉNETI VÁZLAT)

### *I. Kiadók és kiadványok*

Az 1748–1824 közötti közel száz éves időszakban, különböző nyomdákban napvilágot látott Faludi-köteteknek áttekintése, a kiadványoknak a korabeli könyves kultúra kontextusában való vizsgálata, a kiadások szövegrétegeinek elválasztása, funkciójuk tisztázása érdekes tanulságokkal szolgálhat a korabeli kiadói viszonyokat, illetve ezek változásait illetően is.

Ha a műveket „mint cselekvési folyamatokba ágyazott, *használt*, ágensek, intézmények, konvenciók körülvette (sőt, azok teremttette) tárgyat” vizsgáljuk,<sup>1</sup> figyelmünk a szinkrón kontextusokra irányul. A jelen esetben az elsődleges kontextust tehát azok a konvenciók jelentik, amelyek a fenti időszakban „jelenvalóvá tették” a Faludi-szövegeket, s amelyhez a materiális közeg, illetve az ahhoz kapcsolódó „ágensek”, cselekvések, eljárások és személyek, tartoznak. Ebből a perspektívából szemlélve az irodalmi művek vizsgálatának részeként nem tekinthetünk el a kiadás-, illetve nyomdatörténeti vonatkozások legalább részleges feltérképezésétől, hiszen – ahogy az alábbiakban látni fogjuk, – a materiális közeg a megjelenítés aktusa révén nemcsak a kiadványok morfológiájára lehet hatással, hanem befolyásolhatja „ezek megértését, értelmezését, szűkebb (irodalmi) vagy tágabb (nem csupán irodalmi) értelemben vett használatukat”.<sup>2</sup>

Az alábbiakban a kiadványok megjelenését lehetővé tevő anyagi bázist, az egyes nyomdák, kiadók működésének a Faludi-kiadványokat érintő aspektusait vizsgálom a XVIII. században. A különböző korszakok nyomdáiban megjelent kiadványok más-más hatás elérésére törekedtek, s a hasonló vagy különböző szándék, látásmód minden bizonnyal a könyvek használatában is tetten érhető.

Arra, hogy a kiadványok szövegrétegei bizonyos szociológiai meghatározottságú cél szerint szerveződnek a Faludi-kiadások esetében is, először Mezei Márta összefoglaló kismonográfiája hívta fel a figyelmet. Ő a kérdést elsősorban a kiadók „mandátuma”, a felvilágosodás kulturális programjának vállalása felől közelíti meg, nem a szándékolt hatás, befogadás oldaláról,<sup>3</sup> noha ennek radikális kizárása sem teljes mértékben alátámasztható. A kiadó mandátuma egyben közönség- és közösségszervezést kísérel meg megcélózni. A jelen tanulmány az általa felvázolt, főként filológiatörténeti szempontú elemzést<sup>4</sup> a kiadástörténeti háttér felvázolásával kívánja kiegészíteni, Révai és Batsányi kiadói tevékenysége mellett rávilágítva az 1786 előtti Faludi-kiadványok ezen vonatkozásaira is.

Thienemann Tivadar a könyvkiadás gazdasági bázisáról szólva három típust különböztet meg: a mecénást, a prenumerációt és a kiadót.<sup>5</sup> Hogy a gazdasági alap megteremtője a három kategória melyikébe tartozik, hatással van magára a kiadványra is, determinálja annak morfológiáját. Faludi műveinek XVIII–XIX. század eleji kiadástörténetében mindhárom típus jelen van, s ezek váltakozása jól tükrözi a könyves kultúra korabeli viszonyait.

<sup>1</sup> Kálmán C. György: *Te rongyos (elm)élet!*, Budapest, Balassi, 1998. 182. Idézi Takáts József, „Saját hitek”, in Uő: *Ismerős idegen terep. Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007. 11.

<sup>2</sup> Török Zsuzsa: „A könyhszolgáltól Szűz Máriáig (Az irodalom hétköz- és ünnepnapj közgei a 19. század végén)”, in *A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből*, szerk. Hász-Féher Katalin, Szeged, Tiszatáj, 2006. 181.

<sup>3</sup> Lásd: Mezei Márta: *A kiadó „mandátuma”*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998. Az eddigi szakirodalmat összegző, legújabb, olvasmányos Faludi-monográfia szerzője, Sárközy Péter sem tér ki a kérdés ezen vonatkozására. Vö. Sárközy Péter: *Faludi Ferenc (1704–1779)*, Pozsony, Kalligram, 2005. 160–165.

<sup>4</sup> Nem célja a nyomdák, az anyagi bázis, az olvasóréteg problémáinak teljes feltárása. Mezei Márta: i.m. 8.

<sup>5</sup> Thienemann Tivadar: *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs, 1931. 223.

Ennek a vizsgálódásnak egyik forrását maguk a kiadványok, az egyes kötetek jelentették, ezek tipográfiai kivitelezése, a címlapok által nyújtott információk, az ajánlások, előszók (peritextusok). A nyomdák működésére vonatkozó információk kiegészültek a kinyomtatott jelentő levelek, „segedelem-kérések”, illetve kéziratok forrásokban, a kiadók levelezésében fellelhető vonatkozásokkal (epitextusok). Gérard Genette *Paratextusok* című könyvében úgy határozza meg ezeket a limináris szövegeket, mint amelyek körülvesznek és megnyitnak, jelenvalóvá tesznek a világban egy szöveget, biztosítják (jelen esetben) könyvként való recepcióját, használatát.<sup>6</sup> Ezek az irodalmi és nyomdai konvenciók közvetítik a könyvet, a szöveget az olvasóknak. A könyvtest nemcsak az interpretáció tárgyát képezheti, hanem annak nélkülözhetetlen része, s a peritextuális elemek (szerzői név, cím, kiadó, formátum, előszó, jegyzetek, tartalomjegyzék, stb.) sajátos metadiskurzus hordozói.<sup>7</sup> Mivel ezek az újabb és újabb publikálással folyamatosan változnak, megújulnak, érdemes az egyes kiadványokat egyediségükben szemlélni, mint a szövegek egyszeri és (változó kontextusuk révén) megismételhetetlen reprezentációit.

### ***A szerző életében megjelent kötetek***

Faludi első művei abban az időszakban jelennek meg, amikor Rómából hazatér, és a nagyszombati egyetemi nyomda prefektusaként (vezetőjeként) működik (1745–1750). A nagyszombati jezsuita nyomda ekkoriban az ország legnagyobb nyomdájának számít, s a katolikus barokk műveltség szellemi központjaként, a pozsonyi, bécsi, győri nyomdákkal való versenyben is megőrzi e státusát egészen a rend feloszlatását követő évekig. A magyarországi késő-barokk és rokokó könyvművészet meghatározó műhelyévé váló nyomda XVIII. századi működése során több mint 4000 könyvet jelentetett meg, s számadáskönyve szerint rentábilis vállalkozás volt. Az általunk vizsgált időszakban (1748–1772) átlagosan 65–77 könyv jelenik meg évente.<sup>8</sup> Ezek színvonala nem marad el a külföld legjobb nyomdájának termékeitől. A nyomdának kiterjedt matricakészlete volt, s a betűkészletet folyamatosan újították, az éppen nyomtatandó könyvek előállításához maguk öntötték a szükséges betűket.<sup>9</sup> Több raktár, külön krúdaraktár működött,<sup>10</sup> ahol a még be nem kötött példányokat tárolták. Az 1773. évi leltár szerint ekkoriban öt kézisajtót működtettek (a hatodik tartalékul szolgált). Papírellátását a znióváraljai papírmalmok biztosították, évente 80–100 bála (400–500 ezer ív) papírra volt szüksége a tipográfiának.<sup>11</sup>

Faludi prózai munkái közül először a *Nemes ember* és a *Nemes asszony* látott napvilágot 1748-ban „Nagyszombatban Az Academiai bötükkel”. Nagyon gyakran láthatjuk a két könyvet egy kötetben (mindkettő negyedréti formátumú). Tipográfiai kivitelezésük tükrözi a nyomda kitűnő felszereltségét.

Előljáró beszédek keltezése szerint Faludi már Rómában gondolt kiadásukra („Költ Rómában, 1744-ben.”), s a nyomda élére kerülve, meg is jelenteti a két könyvet. Mindkét nyomtatvány címlapja díszes, a cím egy része, a szerző, a fordító és a megjelenés helye piros színnel van nyomtatva. A „Védelmes intés a magyar nemességhez” a megcélzott befogadókat is megnevezi: „a Személyes nagyoknak szól”, valamint „a’ Fel serdült, és már maga eszén, maga szárnyán járó fiatal Rendhez”, de „a’ fő Asszonyoknak (...) is vagyunk részek”. A *Nemes asszony*

<sup>6</sup> Gérard Genette: *Paratexts: thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, 1997. 1.

<sup>7</sup> Hász–Fehér Katalin: „Bevezető”, in *A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből*, szerk. Hász–Fehér Katalin, Szeged, Tiszatáj, 2006. 12.

<sup>8</sup> *A nagyszombati jezsuita kollégium és az egyetemi nyomda leltára 1773*, szerk. Haimann György–Muszka Erzsébet–Borsa Gedeon, Budapest, 1997. 155.; V. Ecsedy Judit, *A könyvnyomtatás Magyarországon a kézisajtó korában. 1473–1800*, Budapest, Balassi Kiadó, 1999. 178.

<sup>9</sup> Uo. 124. és 126–129.

<sup>10</sup> Haimann – Muszka – Borsa szerk: i.m. 121–122.

<sup>11</sup> V. Ecsedy: i.m. 177.

„Tudósító Levele” már csak a „Magyar Dámákat” szólítja meg (ahogy a *Nemes ember*ben már jelezte: „igyeneken nekik szól”) „néha tsipve, néha mulatva”.

A következő évben, 1749-ben, rendkívül hasonló kivitelezésben, a Nottenstein özvegye által vezetett budai nyomdában újból megjelent a *Nemes ember*. Nottenstein Veronika 1752-ig vezette a budai nyomdát, 1738-tól pedig tíz évre szóló privilégiummal nyomtat és árusít német ábécéskönyveket, evangéliumos könyveket és katekizmusokat.<sup>12</sup> Faludi művét nagy valószínűséggel a szerző tudta nélkül jelenteti meg,<sup>13</sup> a jogosulatlan utánnyomás tételezésének, ennek ellenére, talán mégis inkább jelentősége, hiszen Faludi elsődleges célja az erkölcsnemesítés („jóra emlékeztetném a világ gondjaiban elmerült elméket”), a példaadás, illetve az „olvasásra valót” nyújtás gesztusa így is megvalósulhat, még szélesebb körben. Ezt talán az is alátámasztja, hogy mind a nagyszombati, mind a budai kiadványokban „Dorell Josef” van feltüntetve mint szerző, Faludi neve pedig minden címlapon kisebb méretű betűkkel van szedve.

Az 1991-ben megjelentetett kritikai kiadás szerint a *Nemes asszony*nak a szerző életében csak egyetlen kiadása volt (Nagyszombat, 1748). Ezzel szemben Szinnyeynek tudomása van az 1749-es budai (ezt az 1984-es Faludi-bibliográfia is említi), illetve 1771-es nagyszombati kiadásról is (a *Nemes ember*rel együtt). Az utóbbiaknak azonban eddig nem bukkantam nyomára. Petrik bibliográfiája a három kiadvány egyikét sem említi, Gyárfás viszont, az egyik legalaposabb Faludi-kutató, a XX. század elején e (harmadik) kiadásnak még a méretét is megjelöli (negyedrért).<sup>14</sup>

Ugyancsak Faludi felügyelete alatt, a nagyszombati nyomdában jelent meg az *Udvári ember* első része 1750-ben. A címlapon található könyves, földgömbös könyvdísz mellett a kiadványban két díszbetű található, és több helyen láthatunk körzeteket, vagyis szedhető nyomdai díszeket. Előző két munkájához hasonlóan az előljáró beszéd a „Magyar Nemességet”, a „Fő-Rendet” szólítja meg. A cél itt is az *utilitas*ban rejlik: ha a spanyol és francia udvarokban „nem kis haszonnal olvassák”, méltó, „hogy a Fő-Rendek magyarul-is meg-ismérkedgyenek véle”.

Az *Udvári ember* második része (a „*Második század*”) két évtized múltán Pozsonyban, Landerer Mihály János nyomdájában jelent meg. Faludi ekkoriban Pozsonyban könyvtárnok, s mivel ígéretes vállalkozásnak tűnt a könyv megjelentetése, egy polgári nyomda vállalta a kinyomtatását. Erről a szintén a Magyar Nemességhez intézett, Pozsonyban kelt Elöl-Járó Beszéd tudósít. Faludi itt arról ír, hogy munkája „valami bötsületet vallott a’ Fő-Rendnél (...) és már kész pénzzel-keresve sem lehet találni benne, a’ mint a’ panaszok hozzák”<sup>15</sup>. A fenti kijelentés akár „reklámfogásnak” tűnhetne egy előljáró beszéd szövegében, de a mű későbbi kiadásai bizonyítják, valóban kelendő lehetett az *Udvári ember*. Már 1771-ben Landerer, aki „nagyszabású üzletember”,<sup>16</sup> újra megjelenteti az impresszum szerint – saját „költségével” az *Első századot* (második kiadás), illetve a munka befejező részét (ez a *Harmadik század* első kiadása). Szintén a mű népszerűsége mellett szól, hogy Landerer, akinek vállalkozása 1770 végéig egyedül uralta a pozsonyi könyvpiacot, akkor jelenteti meg Faludi ezen munkáit, amikor Patzkó Ferenc, egykori alkalmazottja, megalapítja Pozsony második nyomdáját (Patzkó 1770. októberében kapott erre engedélyt).<sup>17</sup>

A három Landerer-kiadvány tükrözi a nyomda színvonalát. Az országgyűlési nyomtatványok, kalendáriumok, iskolai könyvek nyomtatása mellett ugyanis Landerer tipográfiaileg és tartalmilag egyaránt értékes könyveket is nyomtatott. Az ő nyomdájában jelentek meg Voltaire, Lessing, Balassi, Dugonics művei, és 1764-től itt indul meg a *Pressburger*

<sup>12</sup> Gerdonyi Albert: *Magyarországi könyvnyomdászat és könyvkereskedelem a 18. században*, Budapest, 1917. 5-6.

<sup>13</sup> *Faludi Ferenc Prozái művei*, I–II., s.a.r. Vörös Imre és Uray Piroska, Akadémiai Kiadó, 1991. (a továbbiakban FFPM), II., Jegyzetek, 991.

<sup>14</sup> Gyárfás Tihamér: „Faludi Ferenc élete”, in *ItK* 1910. 411.

<sup>15</sup> FFPM, 360.

<sup>16</sup> V. Ecsedy: i.m. 215.

<sup>17</sup> Bükyné Horváth Mária: „A Landerer-család nyomdászati vállalkozásai”, in *MKSz* 1966/1, 16.

*Zeitung*.<sup>18</sup> 1764-től betűöntődét is működtet, betűit maga rajzolta, s műkedvelő rézmetsző is volt.<sup>19</sup>

Az egyenként száz-száz maximát tartalmazó könyvek kis nyolcadrét formában jelentek meg, nyomdatechnikai kivitelezésük azt sejteti, hogy a kiadó „sorozatban” gondolkodott. A címlapon, a nyomdahely megjelölése fölött mindháromban hasonló könyvdísz található, ami könyvet, kalamárist, illetve pergamen-tekercset és földgömböt ábrázol (ez utóbbiak csak az *Elő század* címlapján láthatók). A köteteket, különösen az egyes lapok alján (ahol nagyobb üres hely maradna), számos kisebb könyvdísz, körzet díszíti. A három kiadvány impresszumában a nyomdász neve más-más formában van feltüntetve (Landerer János Mihály, Landerer Mihály János, Landerer Mihály), ennek ellenére valószínűnek látszik, hogy mindhárom esetben az idősebb Landererről van szó (fia, Landerer Mihály János csak 1795-ben vette át a nyomda vezetését).<sup>20</sup>

1771-ben jelenik meg először a *Nemes urfi*. A Darrel-fordítások harmadik darabja a nemes úrfiak számára van írva, „mulat, faggat, tsip, mint a’ többi”, „nem kéméli a’ feddést, a’ jóra-való intést” sem, és a külföldet járó ifjak számára egy utazási instrukciót tartalmaz. Az előszó Pozsonyban kelt, maga a munka azonban a jezsuiták nagyszombati „Academiai Collegiumának bötüivel” jelent meg. A díszes, színes címlapon egy szárnyait próbálgató sas látható; Faludi neve itt kisebb betűkkel szerepel, mint a „Dorell”-é. A kötet mérete és kivitelezése nagyon hasonlít a *Nemes ember* és a *Nemes asszony* 1748-as kiadásához. Valószínű, hogy példányszáma ezer körül lehetett, az 1773-as a leltár szerint ugyanis még 700 darab volt krúdában a raktárban, ára pedig a kegyességi kiadványok ára körül mozog, mindössze 27 krajcár a negyedréti könyv.

1772-ben, ugyancsak Nagyszombatban, „A’ Jesus Társasága Akadémiai Kollégiumának Betőivel” jelent meg az *Udvari ember* maximáinak mindhárom százada kis nyolcadrét formában. A több könyvdíszrel és körzettel ékesített három kötet címlapja hasonló, az első kettő esetében még a hangszereket ábrázoló dísz sem különbözik. A *Harmadik század* címlapja, az első kiadáshoz képest egy új információt tartalmaz, mely talán a formálódó olvasóközönség új rétegeit célozza meg: „Fordította Frantziából” (az 1771-es kiadásban ez csak az előszóból derül ki). Ezek a könyvek meglehetősen olcsónak számítottak, darabonként 13 krajcárba kerültek a kötetlen példányok, bekötve 24 krajcár volt az áruk (tehát a kötés szinte annyiba került, mint maga a könyv). Elég nagy példányszámban jelentek meg: 1773-ban, egy évvel a megjelenésük után 1200 - 1200 példány volt raktáron. A három kötet megjelentetése egy évvel a pozsonyi kinyomtatás után, talán részben a Landererrel való konkurencia jegyében történt, hiszen a pozsonyi nyomdász volt az, aki 1765-ben kiváltságot kap a helytartótanács hivatalos irományainak kinyomtatására, ami addig a nagyszombati nyomda privilégiuma volt.<sup>21</sup> Az egyetemi nyomda történetében ez meglehetősen válságos időszaknak számít. 1759-ben a nyomda utasítást kap a vallásos és világi tárgyú munkáknak a megyéspüspökök, illetve a helytartótanács általi cenzúráztatására.<sup>22</sup> Faludi 1771–1772-ben megjelent művei is átmentek a cenzúrázó bizottság vizsgálatán.<sup>23</sup> A nyomda prefektusa e kiadványok megjelentetése idején Tolnay Imre, aki 1741-ig Rómában Faludi elődje volt vatikáni magyar gyóntatóként, s Faludit, akinek műveit most kiadta az általa irányított nyomda, személyesen is ismerte még abból az időszakból.<sup>24</sup>

Patzkó Ágoston Ferenc, Landerer egykori művezetője, 1771-ben állítja fel nyomdáját Pozsonyban. Ebben a nyomdában látott napvilágot a XVIII. században a legtöbb Faludi-kiadvány. Könyvnyomtató műhelyét a nagyszombati, a bécsi és a pozsonyi Landerer

<sup>18</sup> Uo. 16-17.

<sup>19</sup> Uo. 17.

<sup>20</sup> Uo. 18.

<sup>21</sup> V. Ecsedy: i.m. 179.

<sup>22</sup> Käfer István: *Az egyetemi nyomda négy száz év (1577–1977)*, Magyar Helikon, 1977. 90.

<sup>23</sup> „A helyzet 1770-re annyira megromlott, hogy már az egyetemi nyomda könyvkatalógusait is előzetes cenzúrának kellett alávetni...” Uo. 93.

<sup>24</sup> Monay Ferenc: *A római magyar gyóntatók*, Róma, 1956. 122.

öntődéjében készült betűkkel szerelte fel.<sup>25</sup> 1775-ben Landererrel szemben megszerzi a Pozsonyban székelő helytartótanács és a Kamara nyomtatványainak megjelentetésére szóló privilégiumot. Emellett főleg vallásos kiadványok nyomtatására szakosodott.<sup>26</sup> Ezek sorába jól illeszkedett „az áhétatos Olvasónak” szánt *Szent ember*, Faludi saját szerzeménye, amely itt jelent meg először 1773-ban, a jezsuita rend feloszlásának évében. Az előljáró beszéd végén szereplő 1773-as dátum a kéziratban nem jelenik meg, a munka bizonyára már korábban elkészült. A címlapon és az Elöl-Járó Beszédben Faludi neve alatt még szerepel a „Soc. JESU.”, illetve az S. J. megjelölés. Előző műveitől eltérően a maximák („szent életre vezérlő istenes oktatások”) címzettje már nem a főrend, hanem „A’ Keresztyén Olvasó”. Könyve „minden Rendeknek, és válogatás nélkül minden személynek szól”, reflektálva arra is, hogy „a’ sok között nagy a’ különbség”.<sup>27</sup>

A kiadványok egy részének sorsát illetően egy másik forrás is rendelkezésünkre áll: Faludinak 1774. május 28-án Paintner Mihályhoz írt levele. Ebben arról számol be, hogy a *Szent Ember* húsz bekötött példánya nála van. Kötetlen példányok maradtak Pozsonyban, hiszen nem látta értelmét egy ilyen félreeső helyre hozni őket (ti. Rohoncra, „ad reducta haec loca”). A könyvek úgy vannak bekötve, hogy könnyen lehessen szétfejtetni, nincs borítólapjuk, és az utolsó lap sincs a végéhez varrva.<sup>28</sup> Feltehetően a nyomdából krúdában kikerülő könyveket csak annyira kötötték be, hogy a későbbi tulajdonosok majd kedvük (és anyagi lehetőségük) szerint kötéssék újra könyvtárak számára. Gyakori az egyes könyvtárak anyagában, hogy Faludi több műve ugyanolyan kötésben látható (például az esztergomi bencés rend tulajdonából származó példányok darabjai),<sup>29</sup> s ennél is gyakoribbak a szerző munkáit tartalmazó kolligátumok. Ezt az is elősegítette, hogy a *Nemes ember* és a *Nemes asszony*, illetve a versek első kiadásának egy részétől eltekintve mind nyolcadrét formában kerültek ki a különböző nyomdákban. Egy másik magyarázat a művek graduális könyvként való terjesztése lehet.<sup>30</sup>

Ugyancsak „Patzko Ágoston Ferentz Betüi Által” nyomtatott 1778-ban a *Böls ember*. „Az erköltses bölseségre vezérlő Rövid oktatásokat” ezúttal nem ajánlás, hanem „Elöl Járó Kis Tudósítás” előzi meg, amely a megcélzott olvasói rétegről nem szól. A címlap könyvdíszén pergamen és rózsa látható, a szerző pedig „FALUDI FERENTZ Néhaj JESUITA” (a tudósítás Rohoncon, 1776-ban kelt).

### **Az 1787. év egyéb Faludi-kiadványai**

A fent tárgyalt két kötetrel együtt (a versek első kiadásának második része és a „megjobbított” kiadás) ebben az évben összesen tizenegy Faludi-kötet jelent meg. E bőséges kiadás mozgatórugója, úgy vélem, egyfelől Révai, másfelől a konkurencia lehetett. Révai neve, „Közre Botsátói” minőségben csupán a Faludi „költeményes maradványit” „napfényre hozó” két kiadvány, illetve a *Téli éjszakák* címlapján szerepel, de ahogy azt a versek második kiadásának előljáró beszéde sejtetni engedi, majdnem bizonyos, hogy a többi kiadvány megjelentetésében is szerepe volt. A kronológiai sorrend felállítása egyelőre nem áll módunkban. Az előljáró beszédekben és a levelezésből már kikövetkeztethető, hogy legkorábban a *Téli éjszakák* jelentek meg,<sup>31</sup> a „költeményes maradványok” második kiadása és a *Nemes ember* Patzkónál nyomtatott kötete pedig szinte egy időben (Révai előszava 1787. Böjtmás havának 1. napján<sup>32</sup>, Patzko

<sup>25</sup> V. Ecsedy, i.m. 216.

<sup>26</sup> Uo. és Bükyné Horváth: i.m. 16.

<sup>27</sup> FFPM I., 468.

<sup>28</sup> FFPM II., 819. és 1002. (Jegyzetek). A levél fordítása úgy tűnik, hogy nem pontos a kritikai kiadásban.

<sup>29</sup> A pécsi Klimó-könyvtárban, illetve az OSZK-ban.

<sup>30</sup> Itt mondok köszönetet Szelestei Nagy Lászlónak, aki felhívta erre a terjesztési módra a figyelmem.

<sup>31</sup> Az ajánlás keltezésének időpontja 1787. „Boldogasszony hava” fogytán”; április 11-én már a könyv elkészültéről és szétküldéséről számol be Paintnernek.

<sup>32</sup> Révai Miklós: „A’ Kegyes Olvasónak minden jókat kíván a’ Közre Botsátó”, in *Faludi Ferentz Költeményes Maradványi*, egybe szedte, és közre botsátotta Révai Miklós, 2. megjobbított nyomtatás, Pozson, Loewe Ny., 1787.

bevezető sorai pedig 1787. Böjtmás havának 3. napján keltek<sup>33</sup>). A többi kiadvány nem tartalmaz a kiadásuk időpontjának pontosabb meghatározására szolgáló adatot, de mindenképpen ezt követően nyomtatták ki. Mivel Landerer nevét nem találjuk sem az említett előszóban, sem Révai ekkori leveleiben, s tudva azt, hogy a jogosulatlan utánnyomások egyik fő alkalmazója ebben az időben, feltételezhetjük, hogy az ő kiadványai Révai tudta nélkül jelentek meg, és talán a Patzkó műhelyében nyomtatott darabok után (a Landerer-féle *Nemes ember* elé illesztett életrajz az azonos című Patzkó-kiadványban közölt biográfia alapján készült).

Érdekes jelenség a kiadások peritextusainak reklám funkciója. A kiadók, illetve kibocsátók előszavai nemcsak az éppen aktuális kiadványt ajánlják az olvasóknak, hanem utalnak a még forgalomban lévő, megvásárolható, vagy ezután megjelentetni kívánt Faludi-kötetekre. A formai kivitelezés és a kiadványok mérete az olvasás szempontjából is jelentőséggel bír. Patzkó Ágoston Ferenc, „a’ könyv nyomtató”, a *Nemes ember* és a *Nemes asszony* elé illesztett, „A Kegyes Olvasót” megszólító előszavában hangsúlyozza a nyomdai kivitelezés változtatásának okát: azáltal, hogy „egyenlő”, „nyóltz rétű, szép kis formában” jelennek meg a Faludi-kötetek, a korábbi negyedréttűekkel szemben „azzal is igen ajánlja magát, hogy *alkalmasabb az olvasásra*, és kevesebb költségű.”<sup>34</sup>

Faludinak a *Téli éjszakák vagyis A’ téli est időnek unalmait enyhítő beszédek* című, feltehetően befejezetlen<sup>35</sup> prózai munkáját „Patzkó Ágoston Ferenc költségeivel” bocsátotta közre Révai. Az epistola dedicatum „alázatos üdvözlésének” címezte, a kegyes pártfogó Szily János, Szombathely püspöke, aki Faludi „maradvány” írásait, „ezeket a’ ritka kintseket, melylyeket különben a’ moj emésztett volna meg”, gondviselése alá vette, és Révai rendelkezésére bocsátotta. A jámborságra, a szent erkölcsre való oktatás és a szórakoztatás szándéka itt is egymás kiegészítőjeként szerepel az ajánlásban. A kiadói diszkurzusnak ezt a szegmensét, az előszavak és dedikációk retorikai hagyománya mellett (lásd *prodesse* és *delectare*), minden bizonnyal az ajánlás címeztiéhez való „alkalmaztatás” is meghatározza, hiszen – Révai állításával ellentétben – Faludi prózai munkáinak nagy részétől eltérően, a *Téli éjszakák* kalandos történetei, a moralizáló keret-beszélgetések didakszisének ellenére, alapjában véve meglehetősen távol állnak „a’ Jámborság’, és a’ Szent Erköls’ oktatásától”. A „hanyatlani kezdett édes anya Nyelv” méltóságának fenntartására irányuló igyekezet megfogalmazása mellett egy humanista eredetű toposz is feltűnik: azzal, hogy Szily neve alatt jelenteti meg a könyvet – ha az beteljesíti célját – szép cselekedete révén a püspök is „a’ háláló Magyaroknak szíveikbenn még a’ késő időkre is” „élnei fog”. Az ezt megelőző, a címlapon található puttós kompozíció is mintha ezzel összekapcsolódó gondolatra utalna: a kompozíción az egyik puttó babérkoszorút helyez az írásra. A „maradvány munka” Révai, „a közre botsátó” igyekezete (és persze a mecénás meg a könyvnyomtató támogatása) révén kerül napvilágra és „koszorúztatik meg”. A szerző és kiadó neve a címdalalon ugyanakkora betűmérettel van szedve, ami a kiadói identifikáció gesztusaként is értelmezhető.

A *Nemes ember* Patzkónál megjelent kiadása, a trilógia másik két darabjához hasonlóan, második kiadásként nevezi meg a kiadványt, annak ellenére, hogy a nyomdásznak tudomása van mind a nagyszombati, mind a budai kinyomtatásról. A könyvnyomtató Kegyes Olvasóhoz intézett ajánlása Faludi Darrel-fordításainak „megritkult” voltára és az újrayomtatást óhajtó és sürgető kívánságokra hivatkozik, különösen „az itt lévő Tisztelendő Nevendék Papság” részéről. Révai a *Téli éjszakák* megjelenését Paintnernek hírül adó levelében arról beszél, hogy a pozsonyi növendék papok gyűjtést indítottak: „Csakis azoknak gyűjtése segít rá most e két első darab kiadására” (azt nem említi, hogy melyik ez a két első darab, de a kontextusból inkább a Költeményes Gyűjtemény első darabjaira lehetne gondolni).<sup>36</sup>

<sup>33</sup> „A’ Kegyes Olvasónak minden jókat kíván a’ Könyv Nyomtató”: Faludi Ferenc; *Nemes ember*, Pozsony, Patzkó, 1787.

<sup>34</sup> Kiemelés tőlem V. Zs.

<sup>35</sup> Bodor Béla: *Régi magyar regénytükör*, I., Pécs–Budapest, 2003.

<sup>36</sup> Érdemes lenne ellenőrizni Csaplár közlését. Csaplár Benedek: „Révai mint kiadó Pozsonyban”, in *Figyelő* 1883. 63.

A könyvnyomtató felsorolja a korábban napvilágot látott Faludi-könyveket, és a reklám mellett megjelenik a felelősségvállalás gesztusa is: „Igy tehát Boldogult Faludi Úrnak minden Munkáit olly egyenlő szép formában meg lehet ezek után szerezni (...). Részemről a’ melly Darabok nálam nyomtatódnak, a’ szebb, és alkalmatosabb formán kívül, azokban a nyomtatásnak kellő tisztaságával-is kívántam kedveskedni, és szerentsémnek tartom, hogy a’ Nemes Magyar Közönségnek én is szolgálhattam...” (itt Faludi magasztalása következik). Patzkó írását Révainak a részben módosított Faludi-életrajza követi (*Faludi Ferentz Élete és Munkái*, írta Révai Miklós). Az 1786-os szöveghez képest új elemként, megjelenik Faludi halálának időpontja (1779. december 18.), egyes részek pedig kimaradnak, de a „vágástól” eltekintve az életrajz megfogalmazása ugyanaz, mint a Költeményes Maradványok első kiadásában. Révai megemlíti, hogy a megjobbított, Löwe Antalnál megjelent kötetből kimaradt életrajzot odaengedte „valami kitsiny változással a *Nemes Ember* második kiadására”. Ugyanez a két előszó a *Nemes asszony* ugyanabban az évben megjelent példányaihoz is hozzá van kötve (tévedésből a *Nemes ember* egyik címlapja és előljáró beszéde is ide került). A harmadik darab, a *Nemes urfi* már szinte mindenben a korábbi, 1771-es kiadást követi. Faludi neve után itt nem S. J., hanem annak magyar megfelelője, J. T. P. áll, mint az ugyancsak Patzkó által nyomtatott első kiadást kilenc, illetve tizennégy évvel később követő *Szent ember* és *Bölts ember* 1787-es újrakiadása esetében.

Faludi *Nemes ember*ének Pozsonyban és Kassán, „Füskúti Landerer Mihály<sup>37</sup> költségével és betűivel” kinyomtatott darabja szintén tartalmaz egy életrajzot (*Faludi Ferentz Élete*). A kiadó Révai hasonló című írását dolgozza át (tartalmilag, szerkezetileg semmi különbség nincs, csupán az egyes mondatok nyelvi megformálása más). Az utolsó bekezdésben maga a könyvnyomtató is „megszólal”: „ugyan e’ végre<sup>38</sup> én-is, a’ mint már az *Udvári Ember* nevezetű könyvét ezen tudósnak ki-adtam; úgy minden még hátra lévő itten fellyebb elő-számlált munkáit-is ki-fogom előre fizetésre rendel egymás után, még pedig mind egy formában adni”. Landerer prenumerációra felszólító levele még nem került elő, de – ha nem is Faludi minden munkái – a *Nemes asszony* és a *Nemes urfi* még abban az évben, az ő tipográfiájában megjelent „saját költségével és betűivel.”

### **Exkursus. A paratextusokról**

A *szerző* és a *szerzői intenció* fogalmának vizsgálatától nem tekinthetünk el Faludi műveinek esetében sem.<sup>39</sup> A felvilágosodás korának más munkáihoz hasonlóan a két fogalom kompozícióformáló, szövegszervező funkcióként működik az egyes kötetekben.<sup>40</sup> Úgy gondolom, hogy ez akkor is így van, ha munkáinak egy része fordítás, és ezért – a korabeli fordítási gyakorlat ismeretében is – az intenció-vizsgálat különösen szemantikai szinten problémákat vethet fel, hiszen ebben az esetben többszörös transzponálásról van szó. A problémát részben feloldja, ha egyediségükben tekintünk az egyes kiadásokra. Az intenció ebben az esetben is a formát és a szövegtestet jelenti, azt a „műfaji és materiális keretet”, „mely behatárolja, körbezárja és a megalkotottság státusával látja el a művet”.<sup>41</sup> Faludi neve „az alkotó akarat metonimikus jelölőjeként”<sup>42</sup> ugyanis nemcsak a címlapon, hanem keretszövegek szintjén is megjelenik (szerzői-fordítói, majd később kiadói előljáró beszédekben, dedikációkban), az előszavakban, ajánlásokban és a jegyzetekben pedig a jelentésképző akarat explicit módon is manifesztálódik. A posztumusz kötetekben már a kiadói intencióval is számolni kell.

<sup>37</sup> Időközben Landerer nemességet nyert II. Józseftől.

<sup>38</sup> Ti. Faludi hírnevének megörökítésére, „melyet minden jó hazafi szívesen” óhajt.

<sup>39</sup> A szerzői, kiadói intenció-fogalom visszaemelésének irodalomtudományos jelentőségéről lásd: Hász–Fehér Katalin: „Az intencionáltság szintjei a szerzői és a kiadói kötetekben”, in *A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből*, szerk. Uő., Szeged, Tiszatáj, 2006. 55-82.

<sup>40</sup> Uo. 56.

<sup>41</sup> Uo. 57.

<sup>42</sup> Uo.

Az egyes kötetek a szerzői intenció mentén is olvashatóvá válnak, s ha nem is ez az egyetlen lehetséges olvasat, „de mindenképpen legitim olvasat”.<sup>43</sup> Ez a kiadvány megnevezéséből, a direkt és indirekt módon felkínált olvasási stratégiákból, vagyis a működtetett konvenciókból<sup>44</sup> körvonalazódik: „mit, miért és hogyan ajánl az olvasó számára a minta(szerzői)szerkesztői retorika”.<sup>45</sup> Onder ezt a peritextuális retorika *olvasási ajánlásaként* definiálja<sup>46</sup>, ami a műfaji paktummal ellentétben, csak a peritextusokra korlátozódik: legtöbbször műfaji kód, az ehhez kapcsolódó olvasási stratégia előlegezése és az ezekre reflektáló peritextusok (például direkt módon az előbeszéd, vagy közvetve a tipográfia, szövegtagolás stb.) alkotják.<sup>47</sup> Ami a peritextusokból kirajzolódik, elvárásként értelmezhető, tehát nem a rekonstruálható korabeli empirikus olvasó válik megragadhatóvá, hanem a *mintaolvasó*. Mindemellett az „olvasói ajánlás, vagyis ahogyan a peritextus olvastatni kíván, elébe menve, alakítva vagy éppen megfelelvén az ezekből is kikövetkeztethető elvárásoknak, indirekt módon utalhat az egykorú olvasói eljárásokra, illetve a peritextusok funkcióértékeire is”,<sup>48</sup> még akkor is, ha olvasástörténeti szempontú hasznosíthatósága korlátozott.<sup>49</sup>

Genette a szerzői név három fajtáját különbözteti meg. Az onímia, vagyis amikor a szerzői név egybeesik az empirikus névvel, ugyanúgy választás kérdése, mint az anonímia vagy az álnév (pszeudonímia), és szerződéses funkcióval is bírhat.<sup>50</sup> Egymás mellé rendeli a szerző neve alatt megjelent szövegeket (ennek a későbbi kiadások esetén lesz jelentősége; lásd Patzkó vagy Landerer kiadásait), illetve a szerző tulajdonságaival is feltölthető (lásd a posztumusz kiadásokat, különösen Révai és Batsányi kiadványai esetében). A szerzői névnek elsődlegesen illokúciós, referenciális funkciója van. Ennek ellenére az is megtörténhet, hogy az olvasó nem fogadja el a felkínált szerzői identifikációs stratégiát. Ennek korabeli példája a *Magyar Athenas* szerzője, Bod Péter, aki pszeudonímiát tételez mind a szerző, mind a fordító esetében: „Talám mind Dorel, mind Faludi költött nevek”,<sup>51</sup> annak ellenére, hogy mindkét név szerepel a *Nemes ember* első két kiadásának címlapján (illetve a Bod által ismert 1750-es *Udvari ember* esetében a Faludi neve), a „SOC. JESU.”, illetve az „S.J.” azok státusát jelző, referenciális szerepű tematikus jeggyel.<sup>52</sup> Érdekes lehet ebből a szempontból az is, hogyan válik William Darrell, Dorel Józseffé.<sup>53</sup> A bécsi Österreichische Nationalbibliothek Morelli-féle fordításának példányán – mely kiadás alapján Faludi munkája is készült – a címlapon csak *Dorell*-ként szerepel a szerző neve, amit valaki ceruzával kiegészít a *Joseph* keresztnévvel.<sup>54</sup>

A szerzői név kapcsán még egy önidentifikációs gesztusra hívnám fel a figyelmet: Faludi neve mellett minden, a szerző életében megjelent, illetve posztumusz XVIII. századi kiadásban szerepel az S.J., Soc. Jesu., illetve a későbbiekben J. T. P., a *Böls emberben* a „Néhaj JESUITA” megjelölés, még 1773 után is, amikor Mária Terézia már feloszlatta a jezsuita rendet. Jezsuitának

<sup>43</sup> Uo. 58.

<sup>44</sup> Vö. Takáts József javaslatával az elsődleges kontextusokat illetően.

<sup>45</sup> Onder Csaba: *A klasszika virágai*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003. 68-69.

<sup>46</sup> Uo. 70.

<sup>47</sup> Uo. 68.

<sup>48</sup> Uo. 70.

<sup>49</sup> A Faludi-kiadványok kvantitatív olvasástörténeti szempontú feldolgozására irányuló kísérletekhez lásd: Vogel Zsuzsa: *Faludi Ferenc munkáinak erdélyi olvasóiról*, Erdélyi Múzeum, 2007/3-4, 94-112, illetve Uő: „Faludi Ferenc (olvasó)közönsége”, *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, 2004 / 1-2, 93-103.

<sup>50</sup> Genette: i.m. 41.

<sup>51</sup> Bod Péter: *Magyar Athenas*, 1766. (1767), 72.

<sup>52</sup> Onder: i.m. 95.

<sup>53</sup> Erre talán részben magyarázattal szolgál, hogy Darrell művei kezdetben névtelenül jelentek meg.

<sup>54</sup> IL GENTILUOMO ISTRUITO NELLA CONDOTTA D'UNA VIRTUOSA, E FELICE VITA. IN TRE PARTI. Scritto dal Signor DORELL Gentiluomo Inglese Cattolico pell instruzione d'un GIOVANE CAVALIERE INGLESE A cui e aggiunto un Avvertimento alle DAME. Tradotto dall' Originale Inglese nell' idioma Italiano DA D. FRANCESCO GIUSEPPE MORELLI SCERDOTE FIORENTINO IN PADOVA Nella Stamperia del Seminario MDCCXXVIII



lenni nem csupán egy szerzetesrendhez való tartozást jelent, hanem egy életen át vállalt létforma.<sup>55</sup>

A *Nemes ember* és *Nemes asszony* a szerző életében megjelent kiadásainak címlapja azt mutatja, hogy a szerzői, fordítói, kiadói státusz a témának, így az utilitásnak rendelődik alá. Mindenütt a címet szedték a legnagyobb betűmérettel, pontosabban annak egy részét (Istenes jóságra, és szerentsés boldog életre oktatót NEMES EMBER). A budai nyomtatvány a tipográfia eszközeivel a kiadvány kegyességi jellegét hangsúlyozza (az „istenes jóságra” a szerző és fordító nevénél nagyobb, piros capitalissal szedve). Az 1748-as *Nemes asszony* érdekessége, hogy címlapja szerint mintha egyenesen kolligátum részének szánták volna: a szerző és a fordító neve nem szerepel, csupán a hosszadalmas cím (Istenes jóságra és szerentsés boldog életre oktatót NEMES ASSZONY *utóbb pedig*: A HADI ÉS UDVARI EMBEREKET néző KÖZBESZÉDEK), a hely (NAGYSZOMBAT), nyomda (Az Akadémiai bötükkel) és évszám (MDCCXLVIII).<sup>56</sup> Ezt a jelleget erősíti a *Nemes ember* előszavának utalása a második részre („A főasszonyoknak nem csak a másokban, melly igyenesen nekik szól, hanem ebben a részben is vagon valami részek”), illetve az 1771-es *Nemes urfi* előszava, ami bár harmadik darabnak nevezi, mégis csak a *Nemes ember*rel kapcsolja össze a darabot: „Ez a harmadik darab a Nemes Emberhez tartozandó, és úgy függ tőle, mint szem szemrűl a láncon”. A lineáris olvasást támogatja a *Nemes asszony* incipitje és az egységességet biztosító alcím („ELSŐ BESZÉD. *Bévezetés az utóbbi Köz-beszédekbe*”). A *Nemes asszony* lábjegyzete („Lásd a Nemes Ember részében a hatodik közbeszédet”),<sup>57</sup> amellet, hogy összefűzi a két darabot az olvasás egy lehetséges, a szerzői intenció által javasolt módjára felszólító olvasási ajánlásként is értelmezhető, ami a lineáris olvasást helyettesítő alternatívát kínál.

Faludi könyvei a korban szokásos terjedelmes címeket viselnek. A korabeli nyomtatványok címlapja tipográfiailag és pozicionálásában is eltér a mai gyakorlattól. Genette a *cím* – *alcím* megnevezés helyett a *tematikus* – *rématikus* megjelölést javasolja, s míg az előbbi metaforizáló, elsősorban az olvasási ajánlás tematikai kereteit jelöli ki, addig az utóbbi a műfaji paktum részeként működik. Faludi két utolsó moralizáló munkája esetében a tematikus címet követi a műfaji kereteket kijelölő ajánlattétel: SZENT EMBER / vagy-is / SZENT ÉLETRE VEZÉRLŐ / ISTENES OKTATÁSOK, bár a tipográfiailag kiemelt cím a rématikus „istenes oktatások”. A több mint egy évtized múltán, ugyancsak Patzkó Ágoston műhelyében nyomtatott *Szent ember* (1787) címlapján ez felcserélődik, és a cím tematikus része kerül kiemelt pozícióba, a SZENT EMBER van a legnagyobb betűmérettel szedve. Ugyanitt Faludi neve is nagyobb betűkkel jelenik meg, a szerző társadalmi státusát jelző tematikus jelölő, a „Soc. Jesu.” J.T.P.-ra cserélődik, és értelemszerűen eltűnik a címlapról a „Cum Licentia Superiorum”. Ugyanilyen a *Böls ember* 1787-es kiadásának címlapja (BÖLTS EMBER / VAGY-IS / AZ ERKÖLTSES BÖLTSESEGRE / VEZÉRLŐ / RÖVID OKTATÁSOK / IRTA / FALUDI FERENTZ J.T.P. / MÁSODIK KI-ADÁS / PO'SONYBAN / NYOMT. PATZKÓ ÁGOST. FERENTZNÉL. 1787.), amit az is indokol, hogy Patzkó, bevallása szerint, sorozatban gondolkodott.

Az előljáró beszédek egyben az ajánlás funkcióját is betöltik. A *Védelmeső intés a' magyar nemességhez*, a *Tudositó levél a magyar dámákhoz*, illetve a *Tudositó és magamentő írás a magyar urfiakhoz* az ajánló levél hagyományos formuláit használja az olvasási ajánlás helyeként („Nagyságtok, Kegyelmetek!” megszólítás, illetve záróformula: Nagyságtok, Kegyelmetek / *Alázatos Szolgája* / FALUDI FERENTZ S.J.). Elmondhatjuk ezt az *Udvari ember* mindhárom századáról is, ahol a címzett „a magyar nemesség”. Eltűnnek ezek a formulák a *Szent ember* és a *Böls ember* előljáró beszédeiből, ahol már szélesebb olvasóközönséget próbál megszólítani (nem csupán a főrendet).

<sup>55</sup> Vö. Baróti Szabó Dávid exjezsuita egzisztenciális helyzetével, aki mindig „kedves Anyámnak” nevezte a jezsuita rendet. Lásd Hubert Ildikó: „Amíg ártatlan szerzetem el nem esék...” (Baróti Szabó Dávid), in Uő: *Arcképek és művek a magyar múltból – Tanulmányok*, Budapest–Pápa, 2005. 137-141.

<sup>56</sup> Ezt Patzkó 1787-es kiadványa is átveszi.

<sup>57</sup> Faludi Ferenc: *Nemes asszony*, 1748. 18.

Genette az eredeti, szerzői előszó legfőbb célkitűzésének azt tartja, hogy a könyvet olvassák, illetve, hogy „helyesen” olvassák („to get the book read and to get the book read properly”).<sup>58</sup> A funkciók a „miért” és a „hogyan” kérdései mentén rendeződnek.<sup>59</sup>

A meggyőzés retorikai apparátusához kezdetektől hozzátartozott a *captatio benevolentiae*. Már a címek is tartalmazzák a különböző tipográfiai eszközökkel hangsúlyozott témamegjelöléseket. A *téma* – és ezáltal a könyv – jelentőségét és *hasznosságát* egy bizonyos *hagyományhoz* való kapcsolódása is bizonyítja. A jelen esetben ez majdnem kortárs európai hagyomány. A *Nemes asszony* előszava arról „tudósít”, hogy Angliában már hat kiadást ért meg a kötet, és „Tengeren innen” is már „sok idegen nyelven olvastatik”. Az *Udvari ember* első százada a francia fordításra hivatkozik,<sup>60</sup> a *Harmadik század* előjáró beszéde pedig Gracián tekintélyére: „Minthogy pedig *Gracian Boldizsár* híres authornak tartatik most is, őtet vettem elő”.

A formai és tematikus *egység* szerepéről az előjáró beszédekben már esett szó. A Darrell-fordításokhoz hasonlóan, az *Udvari ember* darabjairól is elmondhatjuk ezt (maga a címbe „század” kifejezés már egyfajta egység képzetét kelti a szerteágazó maximákat illetően az egyes „darabokon” belül). Az egység hangsúlyozása (a további kötetek, vagy részek elolvasására / használatára, illetve beszerzésére is sarkallhatja az olvasót (mint ahogy Patzkó vagy Landerer előjáró beszédéből világosan kitetszik).

Az utalás a művek *genézijsére* a mentegetőzés (kötelező szerénységben gyökerező) gesztusával kapcsolódik össze. Hogy „iffiantan kezdette”, „távul bújdosva irdogálta”, „jobb részeit és csak pihenő órákkor”, mentségül szolgálhat a stílusra (Első század), az egyéb elfoglaltság („másutt járt gondom”), illetve a várakozás („bizakodtam némelly friss pennákba”) a késésre (a Második század csak húsz év múlva követi az elsőt).

A *közönség kiválasztásáról*, megszólításáról is volt már szó a korábbiakban: a rendi „Magyarországnak”, vagyis a „személyes nagyoknak”, a „fiatal rendnek” („Amint is egy szemmel reájok nézett az author”) és a „fő asszonyoknak” (vagy Dámáknak, vagy „patyolatos rendnek”), a „nemes urfiaknak” szólnak a Darrell-fordítások ajánlásai, „a Fő Rende” az *Udvari ember* címzettjei, a *Szent ember* pedig a „Keresztyén Olvasót” kívánja oktatni, „minden rendeknek, és válogatás nélkül minden személynek szól”. Az ezekhez kapcsolódó, a stílári megformáltságot érintő megjegyzések közvetve az olvasói rétegek szegmentálódására utalnak: „Hogy pedig némelly szándékit fenébben, a többit lágyabban, itt világos, ott homályos szókkal vitatja; annak kell tulajdonítani, hogy a sziligy asszonyi nemben is nem minden sziv lágy, és nem minden elme egyaránt éles, némellyeknél hosszabb, némellyeknél rövidebb az ész. Amazokra nézve följobb, ezek kedvéért alább kellett tartani a beszéddel.” Eszerint az „asszonyi nemben”, a női olvasók körében is megkülönböztethetők a „tudós olvasók”, illetve az alacsony stílus által megcélzott befogadók.

A megszólított olvasó nem azonos a mintaolvasóval.<sup>61</sup> Kissé leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy míg a megszólított olvasó a szerzői intenció konstrukciója, addig az utóbbi a peritextuális retorika értelmezéséből (a(z) irodalomtudományos) diskurzusban konstruálódik.

A kifejtett címadás ellenére az előszó a *cím értelmezésének* helyévé válik, és ez összefügg a *műfajértelmezéssel* és az intenció által felkínált olvasási stratégiákkal. Különösen érvényes ez azokra az estekre, amikor a cím műfaji megjelöléseket tartalmaz (például „oktatások”, „beszéddek”). Az *Udvari ember* esetében Faludi utal arra, hogy a címet a francia fordítás szerzőjétől, *Amelot de la Houssaye*-től kölcsönözte, de választását megindokolja („méltán is, mert...”). Itt is a szerzői intenció működtetéséről van szó, a címadás választás kérdése a fordított mű esetében is, hiszen a mű eredeti címe nem tartalmazza az „udvari ember” megnevezést (*Oraculo Manual , y arte de*

<sup>58</sup> Genette: i.m. 198.

<sup>59</sup> Genette: i.m. 198-229. A továbbiakban lásd a Genette által használt terminusokat kurziválva.

<sup>60</sup> „Lehet azért ennél amannál, együtt is másutt is valami kelete ezen könyvecskének, amelly aliglan költ ki Spanyolországban, azonnal maga nyelvére, maga betőivel nyomtatta a francia udvar.”

<sup>61</sup> Onder: i.m. 140.

*prudencia*). A szerző-fordító tehát ezzel a címmel kínálja a munkát a mintaolvasónak,<sup>62</sup> az előbeszéd által, kifejtett módon a Gracián-fordítások hagyományának ebbe a vonulatába illesztve művét (*Amelot de Houssaye* könyve közvetítőként működött a különböző nyelvű fordítások számára).<sup>63</sup>

Mindhárom „század” előjáró beszéde valamiképpen definiálja a maxima fogalmát:<sup>64</sup> mély értelműek (első század), „megvagyom” bennük „a *Laconismus*, nyers fontos rövidség” (második század), „a szakaszok nem nagyok”, „megvagyom mindenikének az ő egybe illő helyes értelme, jóllehet néha nem látszik foglalója, mert mélyebben fekszik” (harmadik század). Ezen a ponton mintegy természetes módon vetődik fel a „hogyan olvassuk”, pontosabban „hogyan kívánja olvastatni munkáját a szerző” kérdése. A korábbiakban volt már szó ezekről (bővebben a *Szent ember* kapcsán), most csupán az *Udvari ember*ben használt formulákat sorolnám fel: „amint bővebben tapasztalni fogják, akik nem sietnek vélek”, „aki csak muló-félben olvasgatja, és restelli feszegetni, nem fér székéhez”, „a többit azért hozzá kell tudni”, „egyen kettőn általkelvén, félre lehet tenni”, „ezeken senki meg ne ütközzön... egyik egykor jó, a másik máskor jobb” (ti. a látszólag megismételt vagy egymásnak ellentmondó maximák).

A Darrell-fordítások műfaji önmeghatározásai (lásd műfaji paktum) szorosan összefüggnek a látszólagos elhatárolódással a valóságra vonatkoztatástól (lásd Genette-nél *contracts of fiction*):<sup>65</sup> „Készületihez képest, s csinnjára nézve DRAMMA; sokféle beszédekkel, sokféle költött nevekkel mulatozik; maga senki bizonyosra nem példáz” (*Nemes ember*), „Mulat, faggat, csip, mint a többi: mert azon egy *drammának* nyelve, azon egy pennának járása. Nem kéméli a feddést, a jóra való intést; minthogy ezek nélkül se nyers ereje, se kívánt fogamatja nem volna a beszédnek. Szomorú hiteles példákat is emleget; de azok ismiretségünk kívül vannak: akkor voltak, másutt voltak” (*Nemes urfi*). Valójában csupán egy retorikai fogásról van szó, az olvasó szándékolt félrevezetéséről. Amitől a keretszövegek retorikailag kiemelt helyei<sup>66</sup> deklaráltnak elhatárolódnak, a diskurzus egy bizonyos pontján átbillennek a tükrözés” játékába (például a „ha azonban”, „mindazonáltal... de talán mégis” típusú szintaktikai szerkezetekkel). Míg a *Nemes ember*ben ez még áttételesebben történik, a szerzői intenció jóhiszeműségének leple alatt („Anglián szánakozván: csak elhitettem magammal, hogy istenes jobb renden légyen hazánknek törvényes állapotja”), a *Nemes asszony* pretextusában a festészet, a *Nemes urfi* előszavában a tükör metaforájával („Önként tudhatják az urfiak, hogy a velencei tükret nem szoktuk azért ízre törni, hogy a rutat rutnak mutatja”)<sup>67</sup> már direkter módon kap helyet a műfaji definíció fikcionalizáló gesztusának leépítése a didaxis jegyében.<sup>68</sup>

Elmondhatjuk, hogy az előjáró beszédek, a kötetek más peritextuális elemeivel együtt a szerzői intenció „szándéknyilatkozataiként” is olvashatók, amelyekből világosan kirajzolódnak az ezeket működtető konvenciók. A didaxis, a hasznosság és gyönyörködtetés, szórakoztatás, példamutatás és a fölzárkózás igényének deklarálása mellett határhelyzetük révén (a szöveg világa és a korabeli olvasó realitása, a szöveg nyelve és az azt körülvevő nyelvi univerzum, amiben jelenvalóvá válik a kiadás által) az irodalmi művek használatának elsődleges kontextusaira is rávilágíthatnak.

<sup>62</sup> Az 1752-es latin nyelvű kiadás például megőrzi mindkét elemet: „BALTH. GRACIANI HISPANICI AULICUS SIVE DE PRUDENTIA CIVILI ET MAXIMAE AULICA, LIBER SINGULARIS”, Kassa, 1752

<sup>63</sup> Uomo di Corte, Kluger Hof- und Welt-Mann

<sup>64</sup> Érdekes, hogy a fent említett kassai kiadás prefatioja éppen Faludi fordítása kapcsán emeli ki a fogalmat: „In Hungaricam dialectum 100. duntaxat praecipua praecepta, seu, ut vocant, *Maximae*, exquitate elegantia a’ R. P. Francisco Faludi e’ Societate JESU traductae, & Tyrnaviae anno 1750.”

<sup>65</sup> Genette: i.m. 215.

<sup>66</sup> Pl. a *Nemes ember* előjáró beszédének első mondata: „Ezt a könyvet Magyarországnak, de nem Magyarországrul irtam.”

<sup>67</sup> Itt tehát nem a korábbiakban tárgyalt neoplatonista tükrökről van szó.

<sup>68</sup> „Példáz holmikor oly nyilván, mintha festékekkel akarna valakit leírni: ettől országunkban nem kell megijedni; nem ide szól, hanem a tengernek tulsó partjával tartja közit. Odafele értsék azért a magyar asszonyságok. Ha ki azonban azon képnek mása, jobb erkölccsel kendőzzék.” FFPM, *Nemes asszony*, 114.

## *Faludi és a Corpus Poetarum omnium Hungariae*

Az 1780-as években még nagyobb lendületet kap Faludi műveinek kiadása. Ebben nem kis része van Révai Miklós tevékenységének, aki ekkoriban már nemcsak „leendő” „szellemi agitátor”, ahogy első nagy monográfusa, Csaplár Benedek nevezi.<sup>69</sup>

Révai kiadói működése meglehetősen pontosan dokumentálható a kötetek paratextusai, három nyomtatásban is megjelentetett hirdetése, Paintner Mihállyal, Orczy Lőrincsel és másokkal folytatott levelezése alapján.

A Faludi-versek kiadásának genéziséről, illetve a Magyar Költeményes Gyűjtemény megindításáról *Faludi Ferentz' élete 's munkái* című előszavában is ír, amelyet az 1786-os „költeményes maradványok”<sup>70</sup> elé illeszt (ez a *Nemes ember* és a *Nemes asszony* későbbi kiadásában is megjelent): „hogya 1781 esztendőbenn Bétsbe fel mentem vala. Ott akadtam szerentsémre egy jókora papíros nyalábba. Azonnal el is tekéltem eleget tenni, és pedig mennél előbb, anynyira sok jeles óhajtásoknak”.<sup>71</sup> „Az alatt, míg várok, míg készülök, ihol, immár ez egyre fel bátorodván, más többre is ki szántam magamat. Itt gerjedeztem napról napra nagyobb buzgósággal arra a' mérész Munkára, hogy, egy telylyesebb Magyar Költeményes Gyűjtemény' kí botsáttatásának eredvén, az egész hazát mozdulóba hozzam.”<sup>72</sup> A „*Corpus Poetarum omnium Hungariae*”<sup>73</sup> tervezete a levelek és hírré adások tanúsága szerint többször változott (a kötetek éppen aktuális sorrendjét az is meghatározza, hogy ki a levél címzettje<sup>74</sup>), de Faludi mindegyikben szerepel. Végül csak töredéke valósult meg a tervnek, de így is a korabeli irodalmi élet kiemelkedő kulturális vállalkozása marad, s a magyar nemzeti kánonképződés előtörténetének fontos mozzanatát jelenti.<sup>75</sup>

Az első hirdetés a Magyar Hirmondóban jelent meg 1782. Boldogasszony havának 16. napján. Ráth Mátyás *Tudománybéli Dolgok* címen tudósít Révai tervéről közismert felhívásában. Révai neve ebben nem jelenik meg, bár Ráth szövegébe illesztett idézetek révén a bécsi „jeles igyekezetű Hazafi”, „ki maga-is jeles Poéta” „maga magáért” is szól „köz-hasznú szándéka mellett”.<sup>76</sup> Ebben arra szólítják fel „a tudós vagy-is a tudományokban gyönyörködő jó Hazafiakat”, hogy anyagot küldjenek Révai tervezete számára. Thimár Attila meglátása, miszerint a Költeményes Gyűjtemény terve a historia litteraria szemléletéhez kapcsolódik<sup>77</sup> már e híradásban nyilvánvalóan tükröződik. A „tanultabb Európai Nemzetek” példáján felbuzdulva, a felzárkózás igényét és a *vindicatio* mozzanatát is magába foglalva hirdeti meg programját. A „közre botsátásra” szánt művek között szerepelnének „nevezetes Poétáinknak munkáik” „magokat külsőképpen kedveltető öltözetbenn” (például Faludi, Beniczky, Gyöngyösi, Lázár János művei), de „a felessebb régiségek” mellett megjelenének „közönséges, tréfás, enyelgő, szerelmes énekek” és „köz énekek” is (Ráth a *Volkslieder* terminust használja). A publikálni kívánt munkák körét egészen kitágítja Révai: „valami tsak vers a könyvekben, a hagyományokban” (Ráth Mátyás a külföldi példák estében az eredetiség követelményét említi kritériumként). A teljességre törekedve, a magyar költészet egészét kívánja bemutatni.

A kiadás anyagi alapjáról csak annyit tudunk meg, hogy a „költséges, bajos, de annyival is inkább dítséretes munka” (Ráth) kiadásával Révai bizonyos abban, hogy költségét nem nyeri

<sup>69</sup> Csaplár Benedek: „Révai nevelő Bécsben”, in *Figyelő*, 1881. 270.

<sup>70</sup> *Faludi Ferentz Költeményes Maradványai*, egybe szedte, 's elő beszédekkel, jegyzésekkel, és szükséges oktatásokkal meg bővítve közre botsátotta A' Magyar Költeményes Gyűjtemény' öregbedésére Révai Miklós, I., Győr, 1786.

<sup>71</sup> Ti. hogy Faludi versei „egyszer már, valakitől egybe gyűjtetve, a' Magyar Világgal közöltetnének”. Uo. 14-15.

<sup>72</sup> Uo.

<sup>73</sup> Gyarmathy Sámuel jelentése Révai terveiről Ráday Gedeonnak, 1784. márc. 17., idézi Csaplár Benedek: *Révai Miklós élete*, I–II., Budapest, 1883. II., 135.

<sup>74</sup> Szabó Katalin Viola: „Révai Miklós harmadik híradása”, in *ItK*, 2000. 776-783., különösen 780.

<sup>75</sup> Thimár Attila: „Az ugrópon története. Révai és Kazinczy irodalmi rangsorai”, in *Kánon és olvasás–Kultúra és közvetítés*, szerk. Bengi László, Sz. Molnár Szilvia, Bp., Fialat Írók Szövetsége, 2002. 31.

<sup>76</sup> *Magyar Hirmondó*, 1782. jan. 16., 37-38. és 35.

<sup>77</sup> Uo.

vissza. Ennek némileg ellentmond (bár Révai érdemein semmit sem változtat) Rájnis egyik levelének megjegyzése, mely a hirdetés fogadtatásáról számol be: „mély keserűségében elszenderedett lelkemet valamennyire fel-ébresztetted, tudtomra adván ama’ foglalatosságodat, a’ melly majd beteg erszényedet meg-orvosolja (...) bizony jó poltzra ültél. Sok igaz Magyarok, a’ kikkel hír-mondó leveleidnek zengéjét közlöttem, ditsérik szép igyekezetedet. Tsak egynéhányan...”<sup>78</sup>

Az ígért időpontra, 1783. márciusára nem jelent meg a gyűjtemény első darabja, de még egy évvel később is csak egy hasonló felhívás tűnt fel a Magyar Hirmondóban, és Mártonfi József püspök Révai tervét üdvözlő levele.

Az 1785-ben kelt újabb „hírré adatás” (Révai 1785.) már részletesebb tervet tartalmaz (évi 12 kötetet kíván megjelentetni): Faludit követné a három nagy „Lantos Költő”, Beniczky, Balassi, Rímay és egy énekes a XIV. századból, majd harmadik darabként saját „elme szüleményei”. Faludi verseiből mutatványként a „Kiszűtő Úrfi és a’ Felelő Kis Aszszony versent éneklése”, a *Pipáról*, a *Nintszen neve* és a *Pásztorversengés* hivatottak az olvasók érdeklődésének felkeltésére. A *Kiszűtő ének* és a *Felelő ének* a korabeli kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények leggyakrabban lejegyzett Faludi-darabjai közé tartoztak, s erre a népszerűsége talán Révai is alapozott, mikor hírül adásában éppen ezeket idézi. Kiadói jegyzetei bizonyítják, hogy felhasználta „az utánna való írásokat” (vagyis kéziratos másolatokat), a két versnek egyetlen dialógusba szerkesztett változatát is ismerte (talán Paintner Mihály kéziratából vagy Mészáros Ignác versgyűjteményéből), amint ez a jegyzetekből kiderül. A „Kiszűtő úrfi és Felelő kisasszony” összekapcsolása nem Révai „leleménye” (Kovács Sándor Iván vélekedésével ellentétben),<sup>79</sup> az azonban elképzelhető, hogy az idézet erotikája, illetve az egybefoglalt cím „publicisztikusabb”, s jobban meg tudta szólítani a korabeli olvasókat (vagy legalábbis azok egy rétegét). A *Nincsen neve* tematikájánál fogva szintén jól illeszkedik a közköltészet vénasszonycsúfolóinak sorába. Faludi pipa-énekével talán egy elitebb, a nyugat-európai mintára (olasz „sonettóra”) fogékonyabb közönséget próbált megszólítani (bár közköltészeti párdarabjai is ismertek). A *Pásztorversengés* Batteux tanulmányának Révai-féle fordítását anticipálja, amelyet Faludi eklogái után illesztett az első kiadásban.

Révainak megrendelőkre, potenciális vásárlókra van szüksége, ezért minden eszközt és „csatornát”<sup>80</sup> megragad a figyelem felkeltésére.

Hogy beindíthassa vállalkozását, felhívást intéz prenumerációra: „Reá bírtak tehát, hogy előre való fizetést kérvén, a’ mi abból öszsze fog gyűlni, azon kezdjem a nyomtatást”. Az általános alany használatával jelzi a gyűjteményének megjelentetésére való olvasói igényt (ezt a prenumerációt megalapozó retorikai fogásként is értelmezhetjük). Darabonként húsz krajcárt kér a művekért, de az egy forintnyi előfizetést egyszerre kéri a háromra. A hirdetés végén közli, kik gyűjtik be az előfizetést negyvenkét városban. Nagyon bízik a munkák „kapósságában”, arra számít, hogy később már nem lesz szükség az előfizetés rendszerére, mert az egy-egy darabból származó bevételből ki tudja nyomtatni a következőt. Az előfizetők gyűjtése ekkoriban még meglehetősen újdonságnak számít Magyarországon, Ráth Mátyás vezeti be először. A könyvnyomtatók addig csupán megrendelésre dolgoztak, saját költségükön többnyire csak tankönyveket, kalendáriumokat, népszerű ponyvákat, vallásos tartalmú munkákat, jól bevált cikkeket jelentettek meg, hiszen még 1818-ban is arra panaszkodik Trattner a Tudományos Gyűjteményben, hogy „igen csekély számú az olvasó közönség”, s ezért „nyereség kívánásból magyar könyveket nem nyomtathatni”.<sup>81</sup> A prenumeráció, mely bizonytalanabb kiadói

<sup>78</sup> Rájnis levele Révaihoz, Győr, Boldogasszony hava 9. napján. OSzK, Quart. Lat. 2225.

<sup>79</sup> Kovács Sándor Iván: „A pipázó puttó. Révai Miklós két Faludi-illusztrációja”, in *Irodalomismeret* 2000/4, 97-103.

<sup>80</sup> A hírlaptól, a jelentő leveleken át, a (más kiadónál is) megjelentetett Faludi-munkák peritextusaiig

<sup>81</sup> *Tudományos Gyűjtemény*, 2. kötet, 110.

viszonyokra jellemző, a nyomtatóra nézve semmiféle üzleti kockázattal nem jár,<sup>82</sup> hiszen a kiadó „egyenként” gyűjtögeti össze a mű megjelenését lehetővé tevő olvasóközönséget.<sup>83</sup>

Révai nagy gondot fordít a kiadványok nyomdai kivitelezésére, formai szépségére is: „Már külső színéről szólván, valami Költeményes Könyv jött még ki Magyar Nyelven, mind felyül igyekeztem műlni. A’ papirosa tiszta szép, betűje kellő ékes (...) Minden szorgalommal érte leszek azon kívül, hogy minden közbe tsúzható nyomtatós hiba, és motsok nélkül, vétessék ki a sajtóból. Formájára nagyságosabb és szembe tűnőbb lészen”. Felhívásában felsorakoznak az ekkoriban meghonosodó érvek, amelyekkel a közönséget próbálja megnyerni. A nyomdai kivitelezés, papírmínőség, betűforma, tiszta tükör, díszes kiállítás révén értékes könyvtárgyat kíván az olvasók kezébe adni. A tetszetős külső, Mezei Márta szerint, szintén a kiadói mandátummal összefüggő célszerűségnek rendelődik alá.<sup>84</sup> A megkedveltetés gesztusa a könyvek szélesebb körben való terjesztésének szándékát jelzi, azok körében akik számára a könyvnek a formai szépsége is szempont, s ilyenformán az ízlésformálást is szolgálja. A „portéka” dicsérete a tartalmi és formai értékek mellett a jutányos árat is tartalmazza: darabonkénti ára „még is tsak 20 Krajtzár fog lenni: mind öszsze véve a 3 Darabot tsak 1 Forint”. Annak okát, hogy nem alakult ki Magyarországon olvasóközönség (egyenesen a „Magyar Olvasás” „nem léttéről” beszél), a könyvek túlságosan drága voltában látja: „A’ Könyv árosok felette való fizetés kéréssel ártottak leg inkább a’ Hazának”.

A felhívás a „reklám” ellenére, – ahogy azt már Révai előre sejtette<sup>85</sup> – nem járt sikerrel, a nyomtatás elindításához szükséges létszámú előfizető (a XIX. század elején ez kb. 300 előfizetőt jelentett) nem gyűlt össze. 1785. végén az előfizetők előtt való hitelének helyreállítására, illetve a változások bejelentésére újabb „Segedelem Kéréssel”<sup>86</sup> fordul a lehetséges prenumeránsokhoz, „a főúri mecénások polgárosuló utódaihoz.”<sup>87</sup> Arról tudósít, hogy mivel kevés támogatót kapott, kénytelen a darabok árát 25 krajcárra emelni, az egész évit 5 forintra (akik nem fizetnek elő, darabonként 40 krajcárral vehetik meg a gyűjtemény darabjait). Az előzőekben említett névsor itt Gyöngyösi és Zrínyi nevével egészül ki, amit majd a „mostani” versszerzők követnének. Távlati terveit is megemlíti: ha több éven keresztül folytathatja kiadói tevékenységét, mesézéseket, románokat, vitéz verseket, pásztor verseket, játékokat, énekeket, oktató verseket jelentet majd meg.<sup>88</sup>

Egy Paintner Mihályhoz 1786. februárjában írt leveléből megtudjuk, hogy jóformán minden pénzét a „Segedelem Kérés” kinyomtatására fordította, s bár példányainak egy része Streibig kalendáriumaihoz csatolva sok helyre eljutott, a többi szétküldésére sincsenek már anyagi forrásai. Megemlíti itt „az irandó leveleknek nem csekély számát”.<sup>89</sup> Minden bizonnyal olyan adakozásért folyamodó levelekről lehet szó, mint amelyeket egy hónappal korábban küldött szét „az Országnak Főebb Rendjeihez, a’ Hazának támogató Oszlopihoz”, Károlyi Antalhoz, Orczy Lőrinchez, Teleki Józsefhez és Széchényi Ferenchez (szinte azonos szöveggel, jóformán csak a neveket cserélve ki).

Ezt követően indul meg Faludi Költeményes Maradványinak a nyomtatása Streibig József könyvnyomtató győri nyomdájában (ahol korábban a híradások megjelentek). A Streibig-nyomda éppen ebben az időszakban kezd fellendülni, miután 1781-ben a csőd szélén álló

<sup>82</sup> Bisztray Gyula: „A prenumeráció. Egy fejezet a magyar könyvkiadás és olvasóközönség történetéből” in *Horváth János emlékkönyv*, Bp., Egyetemi Nyomda, 1948. 179. Lásd még Gulyás Pál: „Könyvkiadás Magyarországon a XVI–XVIII. században (1527–1773)”, in *MKSz* 1944. 100–133., 118.

<sup>83</sup> Thienemann: i.m. 228.

<sup>84</sup> Mezei Márta: i.m. 24.

<sup>85</sup> Lásd Révai levele Paintnerhez 1785. Boldogasszony hava 20. in Csaplár Benedek: „Révai nevelő Bécsben”, *Figyelő*, 1881. 210.

<sup>86</sup> *A’ Magyar Költeményes Gyűjtemény Ki Nyomtatására való ujonabb Segedelem Kérés*, Győrött, Strajbig József Betüivel, 1786.

<sup>87</sup> Thienemann: i.m. 228.

<sup>88</sup> Pitroff Pál: „Révai Miklós ügye-baja Faludi munkáival”, in *Erdélyi Múzeum*, 1916/17, 134–138, 135.

<sup>89</sup> Révai Paintnerhez, 1786. február 7., közli Csaplár Benedek: „Révai mint kiadó Győrben”, in *Figyelő*, 1882, 370–390., 301.

vállalatot Landerer Mihály megváltotta, s vezetését az ifjabb Streibig vette át (1783–1784-től).<sup>90</sup> A Faludi-kötetek megjelenése előtt néhány évvel keletkezett leltár szerint a nyomdának négy sajtója volt (két értékesebb, réz orsóval, kettő pedig vas orsóval),<sup>91</sup> azt azonban nem tudjuk, hányat működtettek ezekből. A korrektúrázást Révai kérésére Rájnys véggezte el,<sup>92</sup> s a nyomtatás kezdetben Révai tervei szerint indult. Bejelentéséhez híven, a könyv a híradáshoz hasonló formában jelenik meg, minden oldalon a szöveg díszes keretbe van foglalva. A számos dísz és illusztráció is jelzi, hogy bár minél szélesebb olvasóréteget kíván megszólítani<sup>93</sup> (viszonylag olcsón kínálja a köteteket), nem kívánja, hogy ez a nyomdai kivitelezés rovására menjen. A kiadvány szépségének nagy jelentőséget tulajdonít Révai: „több más okon kívül, kényesb Nagyainkat a’ nyomtatás szenny is el idegenítette Könyveinktől, kivált Költőinktől” amelyek „leg mentsosban vetődtek ki a’ Fösvény Könyv nyomtatósoknak kezeiből”, „úgy lehetünk előtők kedvesbek, ha ékesb és tetszetősb a’ külső szín is”.<sup>94</sup>

A „költeményes maradványok” első kiadásának kétkötetessége nemcsak fikció, mint ahogy Kovács Sándor Iván állítja,<sup>95</sup> a második kötet külön címlappal rendelkezik, az első kötet lapszámozása nem folytatódik a másodikban, s tudomásunk van több külön bekötött példányáról is (bár kétségtelen, hogy gyakoribbak a kolligátumok).

Ami a kötet tartalmát illeti, Révai ebben is teljességre, tökéletességre törekedett. A mai napig nem ismert az egyik kézirat, amely alapján Révai dolgozott (a bécsi „papíros nyaláb”), de biztos, hogy használt egy szombathelyi kéziratot is.<sup>96</sup> Mivel adósságai miatt Grácban a kiadásra szánt versek kéziratát lefoglalták, kénytelen volt Szombathelyre menni „a kútfőhöz”. Az első kötet címlapján szereplő „homlokírás”: *Faludi Ferentz’ Költeményes Maradványi. Egybe szedte, ’s elő beszédekkel, jegyzésekkel, és szükséges oktatásokkal meg bővítve közre bocsátotta A’ Magyar Költeményes Gyűjtemény öregbedésére Révai Miklós. Első kötet.* A cím után, az egész keretet kitöltve, díszes betűkkel szedve a patróna neve áll, összes címeivel: „Nagy Méltóságú Kegyelmes Harukker Jozéfa Báro aszszonynak. A Nagy Méltóságú Kegyelmes Nagy Károlyi gróf Károlyi Antal Úr Kedves Élete Párjának. A’ Szebb Nem’ Ékességének. ’S Magyar Nemzet’ Kedvellőjének”. Talán nem alaptalan Csaplár feltételezése, hogy Révai nemcsak régi kapcsolatai miatt, hanem tudatos megfontolásból választotta a jozefinista politikát helytelenítő Károlyi Antal nejét ajánlása címzettjéül (a férj neve ugyanakkora betűkkel van nyomtatva, mint a mecénás „kegyelmes asszonyé”). Ezt követi a tulajdonképpeni ajánlás, ennek alapján feltételezhetjük, hogy a grófné nem kis összeggel támogatta a „világosodásra” és a magyar nyelv „álomba indult állapotjának” megváltoztatására irányuló vállalkozást. A dedikáció, mely megörökíti az utókor számára a nagyasszony nevét, ajándék „a’ jó téteményekért, melyeket bőven vett” tőle és „nagyságos Házától”. Mezei Márta szerint a köszönet formális gesztusát tartalmazó ajánlás címzettje valójában háttérbe szorul, a valódi közönség a fiktív címzett, a Haza.<sup>97</sup>

A következő oldaltól már a *Faludi Ferentz’ Élete ’s Munkái* című bevezetés következik, amely egyben az első teljes életrajz, ami Faludiról nyomtatásban megjelent.

Az énekek és pásztor énekek után egy toldalék, *A’ Pásztor Költésről való Oktatás* található „Battó Pap Urnak” a tollából, Révai fordításában. Mivel a poétikai „oktatás” közvetlenül a pásztorénekek után helyezkedik el, mintegy alátámasztja, megerősíti Faludi eklogáinak kiválóságát, példaértékét a korabeli befogadók számára. Ahogy azt az *Újonabb Hírré Adatás*ban kifejtette, a gyűjtemény minden darabjához egy-egy ilyen, „a’ Szebb Tudományokról való

<sup>90</sup> Pitroff Pál: *A győri sajtó története (1728–1850)*, Győr, 1915. 34.

<sup>91</sup> Uo. 38.

<sup>92</sup> Uo.: „Révai Miklós ügye-baja Faludi munkáival”, *Erdélyi Múzeum* 1916/17, 138.

<sup>93</sup> Kovács Sándor Iván az illusztrációk populárisabb ízlést kielégítő jellegét hangsúlyozza. Lásd. Kovács Sándor Iván: „A pipázó puttó. Révai Miklós két Faludi-illusztrációja”, in *Irodalomismeret* 2000/4, 97-103.

<sup>94</sup> *Faludi Ferenc Költeményes Maradványi*, II., Győr, 1787. A Pásztor Költésről való Oktatást megelőző *Elő beszéd*, 130-131.

<sup>95</sup> Kovács Sándor Iván: i.m. 97.

<sup>96</sup> Hasonmás kiadása: *Forgandó Szerentse. Faludi Ferenc kéziratok versesfüzete*, Szombathely, 1992.

<sup>97</sup> Mezei Márta: i.m. 67.

Beszédet” akart csatolni. A „meg világosodás”, „nyelvünk kincseinek” bemutatása, a nyelv művelés és a magyar nyelvű tudomány művelés az esztétikai nevelés szempontjával egészül ki a Költeményes Gyűjtemény programjában: „hogy Magyar Nemzetünk ezekről is már egyszer anya nyelvén értekezessék, ’s anynyival is gyorsabban nevelkedjék benne a’ finomabb íz, a’ helyesb meg ítéles, a’ Szebb Tudományokra nézve is”.<sup>98</sup>

A második kötet tartalmazza a szomorújátékot és a jegyzőkönyvet.

Révait a Faludi-művek első kiadásának összeállításában a teljesség igénye vezérli: mindent kiad, ami birtokába kerül, a második kiadásban az újabb filológiai problémákkal és az első kiadást ért kritikákkal szembesülve, már sokkal inkább rostál.

Az eredeti terv szerint, legalábbis Révai ezt állítja (Streibig később tagadja), 1786. „Medárd napjáig fizetség nélkül, Median-Octavon”<sup>99</sup> kellett volna megjelenjen a munka 1500 példányban. Időközben azonban a megfelelő papír elfogyott, s a nyomdász a median-nyolcad szedést kénytelen volt negyedre nyomtatni, melynek íve nem 18–19 forint volt, hanem 22 forint. Ennek ellenére a kitűzött időpontra csak az első kötet készült el, Streibig pedig darabonként 15 krajcárral adta a kiárusított könyveket, olcsóbban, mint amiben Révaival megállapodtak. Azt is megemlíti a kiadó, amit a következő hirdetésben majd nyilvánosságra hoz, hogy Pozsonyban kisebb és olcsóbb formában kívánja folytatni a kiadást. Minderről Révai folyamodványából tudunk, amit 1786 decemberében nyújtott be a győri kormánybiztoshoz Streibig ellen.<sup>100</sup> A nyomdász válaszában Révait okolja a történetekért, aki 363 forinttal maradt adósa. Megtudjuk, hogy 900 példányt már szétküldtek az előfizetőknek.<sup>101</sup> Ugyancsak decemberben írja egyik Rádayhoz intézett levelében: „Sok viszontagságok úgy megrontották már az én dolgomat, hogy azt előre meggyűlt fizetésnek segedelmével nem folytathatom. Más alkut tettem Pozsonyban a nyomtatósokkal, különösen pedig Patzkóval, hogy félbe ne maradjon az az oly szép és hasznos munka. Nyomtatódni fognak tehát a darabok egymás után, de előfizetés nélkül. Áruba bocsátatnak azután, s veheti, a ki akarja”.<sup>102</sup> Az itt közölt tervben a gyűjtemény második darabjaként Faludi Ferenc énekei szerepelnek „újra nyomtatva sok megjobbításokkal”, harmadikként pedig Faludi iskoladrámája, a *Konstatntinus Porphyrogenitus* és a Jegyzőkönyv.

Révai kiadói tevékenységének további alakulását Orczyhoz írt levelei és *A’ Költeményes Gyűjtemény Állapotja*<sup>103</sup> című tudósítás alapján rekonstruálhatjuk. Ennek a Faludi-kiadást is érintő vonatkozásaihoz tartozik az a felismerése, hogy a gyűjtemény kiadását csak kisebb formátumban teheti: „Jóbb, hogy ezt az első cassalva semmivé téve, kitsinybenn tovább folytathassam, mint a nagyobb formátumot költséggel nem győzhetvén, fennakadjak”.<sup>104</sup> A további köteteket nyolcadrét formában kívánja megjelentetni, hogy az előállítás költségei kisebbek legyenek, és a vevők is olcsóbban kaphassák, „a magyar közönségnek nagyobb hasznával”.<sup>105</sup> Faludi verseinek másodszori kiadását ez a „semmivé tevés” indokolja. Ez a gondolat az említett tudósításban is megjelenik: „Az a’ nagyobb formájú Győri nyomtatás már tsak el vetni való”,<sup>106</sup> ami azt bizonyítja, hogy Révai sorozatban gondolkodott.<sup>107</sup> Egy másik lényeges változás a kiadás és terjesztés módját illetően, hogy bejelenti, hogy az előfizetésről áttér a subscribálásra, vagyis a

<sup>98</sup> Révai Miklós: *A’ Magyar Költeményes Gyűjtemény Ki Nyomtatásának Újonabb Hírré Adatása*, Streibig, Győr, 1785. Később, 1787-ben ez annyiban módosul, hogy külön kötetben kívánja megjelentetni az összes oktatást.

<sup>99</sup> Pitroff Pál: „Révai Miklós ügye-baja Faludi munkáival” in *Erdélyi Múzeum* 1916/17, 134-138., 136.

<sup>100</sup> Uo. 136-137.

<sup>101</sup> Uo. 138.

<sup>102</sup> Révai Ráday Gedeonhoz, Pozsony, 1786. dec. 24. Idézi Csaplár: i.m. II., 276.

<sup>103</sup> Révai Miklós: *A’ Költeményes Gyűjtemény Állapotja*, Győr, 1787. közli: Szabó: i.m. 780-783.

<sup>104</sup> Révai levele Orczyhoz, Pozsony, 1787. május 1. Közli: Szilágyi István: „Orczy Lőrinc levelezéséből”, in I, 1882. 313.

<sup>105</sup> „Mert hiszen használni akarunk nekik költeményeinkkel, őket hol oktatva, hol gyönyörködtetve, és jobb izlésre szoktatva. Minek tehát a sok pénz kifatsarás?” Révai levele Orczyhoz, Pozsony, 1787. június 23-án. Közli: Szilágyi: i.m. 315.

<sup>106</sup> Révai Miklós: *A’ Költeményes Gyűjtemény Állapotja*, 781.

<sup>107</sup> Az előfizetőknek hajlandó ingyen megküldeni a második kiadást is, „hogy ezt az egész Gyűjteményt egy formábann szerezhessék meg magoknak”.



megrendelőktől csak aláírásokat gyűjt (felméri a könyvpiac vásárlóerejét), a könyvek átvételére és kifizetésére a pesti vásárok alkalmával kerül majd sor. Terve redukálódott, csupán hat darabot jelentet meg egy évben, mert korábbi céljai „boldogabb időre való szándékok voltak”. Az apológia szándéka meghatározó eleme mind a levelek, mind a tudósítás szövegének. A tervezet darabjainak módosításai inkább a sorrendet vagy a mennyiséget érintik (ebben az utolsó jelentésben már „boldogabb időre való szándékoknak” nevezi korábbi terveit). Levelezése alapján arra következtethetünk, hogy a kortárs költők között (akiknek a művei az utolsó híradásban a gyűjtemény első darabjaként szerepelnek)<sup>108</sup> Orczy mellett talán Bessenyeire, Barcsay és Teleki József munkáira gondolt. Egyed Emese hívja fel a figyelmet a Barcsay–Orczy-kötet kapcsán arra, hogy e kiadói tervezet narratív háttére révén „alapvetően különbözik az enciklopédikus rendszerező elvtől”, s Kazinczy és Toldy irodalomfelfogását előlegezi.<sup>109</sup>

Bár korábban Patzkó nevét említette, az első három darab mégis Anton Löwe műhelyében jelent meg, aki csak 1783-tól foglalkozott a könyvkereskedelem mellett könyvnyomtatással is.<sup>110</sup> Műhelye csak kisebb üzem lehetett Landerer és Patzkó vállalkozásához képest, valószínű, hogy ezért vállalta el a csupán Révai ígéretére (és Krisztina hercegnő biztató levelére) alapozott munkát „reménység fejében”. Részletesen tudósít erről Révai retrospektív levele, amelyben Orczynak számol be (és el) a kiadás anyagi problémáiról: „Eljártam én Pozsonyban mindenik typographusokat, de mind drágábban akarta (...), s azonkívül már felét a pénznek előre megkivánták, ami tellyes lehetetlenség volt tőlem. Loewe csak reménység fejében, hogy ugyantsak megjő a pénz, ha mindjárt valamivel későbbben is, felvállalta tsekély foglaló pénzzel, mert tsak 60 forintot adtam előre, oltsóbban is nyomtatta, ezerötszázát az árkusának 13 forintjával és 30 krajcárjával, mert ennyi számmal vagyon a Nagyságod költeményes Holmie nyomtatva. Az enyém és a Faludi költeményes maradványi tsak ezerig vagynak nyomtatva, és itt a proportione ezrét árkusának 9 forintjával készítette. Ez a három darab be került nyomtatásával, azután részint való be köttetésével és elküldetésével az érdemesebb uraknak és pártfogóimnak számokra – közel 700 forintomba. Ennyi költséget tsak reménység fejében senkise mert tenni Loewen kívül, kivált oly állapotbann, mint az enyém volt akkor”.<sup>111</sup>

Végül a mecénás báró fizeti ki a nyomtatás költségeinek legnagyobb részét, a herceg asszony csalódást okozó „felséges ajándéka” (mindössze tíz arany, ami 45 forint), az eladásból és „egyéb kisebb ajándékokból” „tsak egyik darabnak térítette meg a költségeit; és a másikának tsak valami részben”.<sup>112</sup> A könyvek további sorsáról még azt is megtudjuk egy Orczyhoz írt levélből, hogy Pest, Szombathely, Kassa és Pozsony kivételével a kiadványok még 1788 végén sem jutottak el az olvasókhöz, a könyvnyomtató több mint egy évig visszatartotta azokat az adósság miatt, s csak az Orczy által kifizetett „nagy somma” nyomán érkezhettek meg „a’ Hazának többi részeire”: „Most, hogy Nagyságod olyly nagy sommát méltóztatott helyettem le fizetni, fogadta Loewe, hogy már által adja mind egyig a’ többi Darabokat.”<sup>113</sup> Révai azonban még ezt követően is adósságban marad: „remélhetem, hogy talán nem sokára gyűl anynyi az el adatásból, hogy ki válthassam a’ Hertzeg Aszszonytól kegyesen adatott Jutalmomat az Arany Numismát is, melylyet Loewe mint egy zálogbann tart még a’ többi Restantiáért.”

Faludi költeményeinek második kiadását 1787. június első felében fejezte be. Bár ismételten hangsúlyozza a könyv olcsóbb voltának jelentőségét, Révai számára a nagy „szorgalmatossággal”, a jó minőségű papírra való nyomtatás, a kiadvány formai kivitelezése továbbra is fő szempont marad. A Löwe nyomdájában megjelent nyolcadrét kötet kevésbé díszes, mint az első kiadás. Akárcsak azt, ezt is Károlyi Antal nejének ajánlja. A dedikációt ebben

<sup>108</sup> Szabó: i.m. 778-779.

<sup>109</sup> Egyed Emese: *Levelek fejéről műzsák sisakomat. Barcsay Ábrahám költészete*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1998 (Erdélyi tudományos füzetek 224.), 17.

<sup>110</sup> V. Ecsedy: i.m. 217.

<sup>111</sup> Révai levele Orczyhoz, Pozsony, 1788. június 17. Szilágyi: i.m. 353.

<sup>112</sup> Révai levele Orczyhoz, Győr, 1788. ápr. 24. Uo. 350.

<sup>113</sup> Révai levele Orczyhoz, Győr, 1788. okt. 24. H. Kakucska Mária: „Révai Miklós ismeretlen levelei Orczy Lőrinczhez” in *Lymbus* 2003. 285-287., [www.mol.gov.hu/letoltes.php?id=43](http://www.mol.gov.hu/letoltes.php?id=43), elérés 2012. okt. 5.

a kötetben a mecénás kettős címere előzi meg. A Kegyes Olvasóhoz intézett bevezetőben a kiadás „filológiai-textológiai” problémáiról számol be, a kötet szerkezetéről – kimaradnak a francia és deák versek és az „oktatás”, de bőséges jegyzetekkel látja el a verseket –, előzményeiről, és az időközben megjelent Faludi-kiadványokról. Ezzel, jó üzleti érzékkel, a reklámot is szolgálja: „Ha ki egy Darabot meg szerez Faludinak munkáiból, reménylem a’ többire is kedve jó, most kivált, hogy mind egy formábann vagynak, és ott tehát életét is olvashatja” (ti. a *Nemes ember* másodiknak nevezett, 1787-es kiadásában újra megjelentetett Faludi-életrajzot). Megemlékezik a két nyomdászról, Patzkó és Löwe „Könyv áros és Könyv nyomtatós Urakról”, kik a „szeretettel telylyes, és barátságos alku” megkötésével előmozdították a Költeményes Gyűjtemény reménytelennek látszó ügyét.

Érdemes megemlíteni a Költeményes Gyűjtemény kapcsán Révainak a dedikációban rejlő népszerűsítő lehetőségek jelentőségét érintő fejtegetését: „Hasztalan a dedicatiók, tsak sokat tehetnek, kivált nemzetünkben. Merem mondani, ha több nagyoknak nevei alatt, több könyvek adódhatnának ki, jobban kapna a főrend is a mi nyelvünkön, az alrend is szinte mohón kapná”.<sup>114</sup> Bár vannak korabeli megnyilatkozások, amik némi szkepszissel szemlélik az ajánló leveleket, csupán az anyagi háttér biztosításának eszközét látják benne,<sup>115</sup> a dedikációnak a kötetben elfoglalt, a tipográfia eszközeivel is kiemelt helye miatt valóban van egy tekintélyszerző, legitimáló funkciója (hiszen az olvasó, ha nem is olvassa el, szinte lehetetlen, hogy meg ne akadjon szeme az ajánlás címzettjének nevén). Az dedikáció elsődlegesen a szerző/kiadó és a megszólított közötti kapcsolatot hivatott kinyilatkoztatni, s a többnyire az irodalmon kívüli, referenciális személy nemcsak anyagi és egyfajta erkölcsi háttérrel jelent, hanem valamiképpen felelősséget is vállal a neki címzett műért<sup>116</sup> (legalábbis a diskurzus szintjén).

Révai a *prenumeratio*val való kísérletezéstől visszajut annak a kiadó számára biztonságosabb formájához, a *subscriptio*hoz, majd a „bevált” módszerhez, a *mecénások* kereséséhez. Kényszerűségből a kiadás gazdasági alapjának előteremtésére egyszerre mindkettőt alkalmazza, folyamatosan támogatásért esedezik pártfogóinál. Rendületlen újrakezdései és kudarcba fulladó kísérlete Thienemannnak azt a megállapítását igazolják, hogy nálunk „az irodalomteremtő akarat előbb van meg, mint az irodalom eltartására képes olvasóközönség.”<sup>117</sup>

Bár a Költeményes Gyűjtemény tervezete folyamatosan változik, Faludi művei mindig a második-harmadik helyen szerepelnek, ami azért is figyelemreméltó, mert az elsőként kinyomtatandó munka többnyire aszerint változik, hogy Révai kinek számol be erről. Tehát a Faludi-művek kiadása a Költeményes Gyűjtemény programjának egyik sarkpontja.

### ***A Poétai Gyűjtemény hírüladása***

Hosszú hallgatás után, Batsányi neve az irodalmi nyilvánosság előtt *A’ Magyar Tudósokhoz* című, a Tudományos Gyűjtemény füzetéhez mellékelte jelentés szerzőjeként jelent meg 1822-ben. Az értekezés-jellegű írásban a linzi száműzött egy nagyszabású Poétai Gyűjtemény megjelentetésének tervéről tudósít, melynek első darabja Faludi Ferenc verseinek „hiba nélkül nyomtatott” kiadása lenne. A Trattnernél megjelentetni szándékozott könyvek nyomdai kivitelezése minden „értelmes és jobbjízű Hazafi várakozásának tökéletesen” meg akar felelni, s a kiadó kérésére a könyvnyomtató nem a begyűjtött előfizetésekből jelenteti meg a darabokat. A felhívás, tartalmát tekintve, meglehetősen hullámszó. A Faludi verseinek sajtó alá rendezését és a – Batsányi meggyőződése szerint létező – Faludi-kéziratok beküldését szorgalmazó kijelentések a valóságos Poéta mibenlétének megfogalmazásaival, illetve a nyelvújítók, Kazinczy és köre (zabolátlan „nyelvrontók”, „az új iskolai merész és kártékony felekezeti”, „nyakra-főre haladó mondolatos vitézek”) elleni támadásokkal váltakoznak. Révaival ellentétben, aki többször

<sup>114</sup> Révai levele Orczyhoz, Pozsony, 1787. május 1. in Szilágyi: i.m. 313.

<sup>115</sup> Onder Csaba: i.m. 102.

<sup>116</sup> Genette: i.m 135-136.

<sup>117</sup> Thienemann: i.m. 227.

is részletes tervezetet közöl a Költeményes Gyűjtemény tartalmáról, Batsányi csupán elméleti kritériumait fogalmazza meg, s – Faludi kivételével – a Poétai Gyűjteményben megjelentetni kívánt művek szerzőinek, a „jelesebb Magyar Poétáknak” a kilétére nem derül fény. Konkrét tervezet nem maradt fenn, csupán elszórt megjegyzésekből, barátja, Juranits leveleiből következtethetünk arra. Egy új Ányos-kiadás tervét, Beniczky nevét említik, s talán sorozata folytatása céljából kereste Haller *Telemakussát*, Lázár *Florindáját*, Gyöngyösi *Kemény Jánosát* és Zrínyi *Szigeti veszedelemét*.<sup>118</sup>

Batsányi szerint Faludi, prózája által, az „első Karbéli nevezetes írók” közé tartozik, „a’ Káldiak’, Pázmányok’, G. Haller Lászlók’, Bárótzia’ jeles bajtársa”, költőként pedig a Gyöngyösi és Himfy nagyságú költők sorában foglal helyet.<sup>119</sup> Az említettek mellett, a valóságos Poéták között említi még Zrínyit (de csak Gyöngyösi után következik), illetve a kortársak közül név szerint is Orczyt, Baróti Szabót és Rájnist, érdemeik mellett költészetük „fogyatkozásaira” is fényt derítve. A Faludi verseihez illesztett *Toldalék* szerint a kortárs pantheonban, „az örökké-zöldellő koszorús” költők között szerepel még: Baróti Szabó Dávid, Rájniz József, Révai Miklós, Virág Benedek, Kisfaludy Sándor, Horvát András és Csokonai Vitéz Mihály.<sup>120</sup>

A gyűjtemény olyan valóságos magyar Poéták „eredeti remek-munkájából” állna, akik minden (irodalmi) csoportosulás véleményétől függetlenül, általánosan elfogadott értéket képviselnek „a’ köz ítélet szerént”.<sup>121</sup> Arra, hogy „a’ köz ítélet” (az irodalmi nyilvánosság?) fogalma mit fed, milyen módon formálódik, és hogyan mérhető fel, Batsányi nem tér ki. Ez annál is inkább elgondolkodtató, hiszen a két értekezés (*A Magyar Tudósokhoz* és a *Toldalék*) által legtöbbet támadott, s az irodalmi kánon későbbi alakulását determináló, „köz ítéletet” formáló író véleménye Faludiról bizonyára számára is ismert lehetett.

### **Szerkesztői-kiadói identifikáció**

Kiadói programjuk szélesebb körű és más, sokszor erőteljesebben érvényesülő szempontok is meghatározzák, de Faludi verseinek kiadásával mind Révai, mind Batsányi a leghibátlanabb, legtisztább, fogyatkozások nélküli szövegváltozat rögzítésére és ezzel együtt Faludi személyének, költői rangjának „gyászból kivevésére”<sup>122</sup> törekednek, „híret, ’s nevét a’ setétségéből napfényre hozni, és ditső emlékezeteket a’ következő időkre terjeszteni iparkodnak”.<sup>123</sup>

Mindkét író egy-egy sorozat első, indító darabjaként jelenteti meg Faludi verseit, s mindketten közönségsikerre számítanak. Kísérletük részleges kudarccal végződik: Révait csak mecénásai bőkezűsége menti meg a csódtól, Batsányi sorozatából pedig csak az első kötet jelent meg. Felmerül a kérdés: miért Faludit választják mindketten kiindulópontként?

A motiváció felderítéséhez közelebb visz, ha megvizsgáljuk, a paratextusok biográfiáit. Mit jelentett számukra Faludi, hogyan értelmezik és értékelik személyét és költészetét (úgy, hogy az programjukkal összhangban legyen)?<sup>124</sup>

Az előjáró beszédek és az ezekhez kapcsolt vagy ezekbe foglalt biográfiák mintegy küszöbként működnek.<sup>125</sup> Az olvasás alkupozícióinak helyeként, amennyiben az olvasó

<sup>118</sup> Batsányi János *Összes művei* (BJÖM), III., szerk. Keresztury Dezső és Tarnai Andor, Bp. 1961. 525.

<sup>119</sup> Batsányi János: „A’ Magyar Tudósokhoz. I. Faludi Ferentz ’s több más Magyar Költők’ Munkájának Kiadásáról. II. A’ Nemzeti Nyelvről ’s Poézisről, és a’ máj Nyelvrontók’ törekedéséről”, 1821. in BJÖM, III, *Prózai művek*, II, Bp., 1961. 74.

<sup>120</sup> Batsányi János: „Toldalék. Faludi Ferentz’ Életéről, ’s Munkájiról, és a’ Magyar Nyelvről ’s Versszerzéséről”, 1824. in BJÖM, III, *Prózai művek*, II, Bp., 1961. 156.

<sup>121</sup> Batsányi János: „A’ Magyar Tudósokhoz. I. Faludi Ferentz ’s több más Magyar Költők’ Munkájának Kiadásáról. II. A’ Nemzeti Nyelvről ’s Poézisről, és a’ máj Nyelvrontók’ törekedéséről”, 1821. in BJÖM, III, *Prózai művek*, II, Bp., 1961. 57.

<sup>122</sup> Édes Gergely levele Révaihoz, 1795. július 17., OSZK, Quart. Lat. 2225, 47.

<sup>123</sup> Szily János levele Révaihoz. Szombathely, 1790. január 16. OSZK, Quart Lat. 2225, 24.

<sup>124</sup> Vogel Zsuzsa: Arckép, „character” és emlékezet. Faludi Ferenc életrajzának „belső minéműsége”, in *Nelv- és Irodalomtudományi Közlemények* 2007/1–2, 57–76.

<sup>125</sup> Genette: i.m. 2.

elfogadja a felajánlott olvasási stratégiát, ezek vezetnek be a szöveg világába. Ebből a szempontból különös jelentőséggel bírhatnak az életrajzok. Az előszavak vagy tordalékok egyéb diszkurzusaihoz hasonlóan az értekező akarat<sup>126</sup> megnyilatkozásának színtereivé is válnak, válaszokat próbálnak adni a 'milyen az igaz poéta', 'milyen a helyes mű' kérdéseire.<sup>127</sup> Az életrajzokban felsorakoztatott értékek mintegy elvárásként előrevetítik azt, hogy ezek a kötetben publikált szövegek szintjén is megragadhatók válhatnak, illetve a szövegek visszaigazolhatják az előbbi értékeket. Ha egy elem nem illik a képbe, a kiadó, a deklarált filológiai elvek ellenére, kénytelen korrigálni<sup>128</sup> (lásd például a „rágjuk-vágjuk” variáns példáját).

A korabeli kiadók saját belátásuk szerint járnak el a szerző halála után megjelent munkák esetében,<sup>129</sup> de nem mindenkinek van erkölcsi joga és alapja egy-egy korábban élt szerző műveinek kiadására. A peritextuális retorika részeként ez önértelmező-önigazoló, identifikációs gesztus formájában tematizálódik.<sup>130</sup> Révai esetében ezt már Ráth Mátyás elvégzi az első híradásban: a nyelv és tudományok gyarapodását szolgáló magyar versgyűjteményt egy „jeles igyekezetű”, „Magyar Hazafi – Bétsbenn – nemzetéhez és hazája nyelvéhez való buzgó szeretettől viseltetvén” kívánja megjelentetni, ki nemcsak „értelmes tudós Magyar”, hanem „maga-is jeles Poéta” (vagyis Poéta „olvassa” itt újra egy másik Poéta munkáját). Az alapos forrásismeret és értő forráshasználat hangsúlyozása mellett<sup>131</sup> Révai, a „közre botsátó”, szükségesnek látja külső motiváció beemelését is az előjáró beszédek „legitimizáló” passzusai: „Hogyan? Tehát veszendőbenn kellett volna e ezt (ti. Faludi verseit) hagyni? (...) Valakit még hallottam Faludinak verseiről szólni, mind azt óhajtott, hogy azok egyszer már, valakitől egybe gyűjtetve a' Magyar Világgal közöltetnének”.<sup>132</sup>

Batsányi a *Tordalék* zárómondatában Faludi Pásztoraira (vagyis, pars pro toto, az általa megjelentetett könyvecskére) bízta a (kiadó) neve helyett szereplő, mintegy aláírást helyettesítő latin versrészletet (*Ille ego, qui quondam!*), hogy „a' valóságos Magyar Árkádia” tájaira, a Magyar Parnasszus magaslataira szállítsák.<sup>133</sup> A maxima jelzi, hogy Batsányi egykori irodalmi tekintélyének teljes súlyát kívánja mozgósítani, annak érdekében, hogy hosszú hallgatás után ismét belépjen az irodalmi nyilvánosság (aktuálisnak vélt) diskurzusainak terébe. Az önreprezentáció fenti meghatározása a Faludi-könyv első nyilvános epitextusában, *A' Magyar Tudósokhoz* című „jelentő” értekezésben már megfogalmazott definícióval összevetve teljeseedik ki. A „köz ügyet” tollal védelmező, „józanul gondolkodó Magyar Írókhoz” óhajtván felzárkózni: „ő sem akart elmaradni, s' közöttük utolsó lenni, – minekutánna legelső volt, a' ki, Hazánkfiáját egykor a' Kassai Magyar Múzeumba bévezetvén, 's litteratúránk történeteiről és akkori állapotjáról bővebben szölvén, a' szunnyadozókat hosszas mély álmokból ébresztgetni, 's a' jobb tehetős elméket nyelvünk elhagyatott ügyének védelmére, előmozdítására, serkenteni bátorzkodott...”.<sup>134</sup> Ugyanezt az „ön-konstrukciót” szolgálja<sup>135</sup> az értekezéshez fűzött negyedik jegyzetben az identifikációs retorika méhecske-toposza: „valamelly hirtelen támadott szélvésznek elragadó kemény erejétől meszsze földekre vettetvén ... az ő természetét, hajlandóságát, 's

<sup>126</sup> Hász–Fehér Katalin: „Az intencionáltság szintjei a szerzői és a kiadói kötetekben”, in *A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből*, szerk. Uő, Szeged, Tiszatáj, 2006. 59–60.

<sup>127</sup> Onder: i. m. 70–71.

<sup>128</sup> A javításról lásd Mezei Márta: i. m. 28–44.

<sup>129</sup> Legtöbbször a szerző életében kiadott művekben is, lásd pl. Révai Orczy-kiadását.

<sup>130</sup> Lásd erről Onder Csaba, i. m. 67. skk.

<sup>131</sup> „Én Faludinak Énekeit egybe szedegetni kezdvén, mind addig el nem tekéltem magamat a' ki adásra, míg magának Faludinak keze' írásait nem láthattam ... kéz írással egybe vetvén, híven meg tartottam...” Révai Miklós: „A' Kegyes Olvasónak Minden jókat kíván A' Közre Botsátó”, in *Faludi Ferentz Költeményes Maradványai*, Loewe, Pozsony, 1787.

<sup>132</sup> in *Faludi Ferentz Költeményes Maradványai*, 1787–1787. I, 14.

<sup>133</sup> Batsányi János: „Tordalék. Faludi Ferentz' Életéről, 's Munkájáról, és a' Magyar Nyelvről 's Versszerzésről”, 1824. in Id. kiad. 180–181.

<sup>134</sup> Batsányi János: „A' Magyar Tudósokhoz. I. Faludi Ferentz 's több más Magyar Költők' Munkájának Kiadásáról. II. A' Nemzeti Nyelvről 's Poézisről, és a' mai Nyelvrontók' törekedéséről”, 1821. in Id. kiad. 63.

<sup>135</sup> Baróti Szabó védelmére kelvén

szokott foglalatosságát, az idegen föld és levegő meg nem változtattya; sem vele honnya' boldog vidékeit, 's az anyai kast, el nem felejteti. Ennek számára gyűjt, keres, 's munkálkodik még ott-is.”<sup>136</sup> Ebből a nézőpontból olvassa újra – és bizonyos szempontból újra is írja<sup>137</sup> – Faludi verseit.

### ***Olvasók és olvasási ajánlások***

A megcélzott olvasók Révainál: általában a Haza, a Hazafiak, a Kegyes Olvasó és mindezek előtt a mecénás „Kegyes Pártfogó Aszszony”, Harukker Jozefa. Akik a versek publikálásának módját, a gyűjtemény összeállításának szempontjait közvetlenül is befolyásolták (Révai bevallása szerint): Faludi „néhelyly Jó Baráti” (ezek kedvéért vette be az idegen nyelvű verseket az első kiadásba), „a' Zúgolódók”, illetve „néhány helytelenül buzgódo fejek”, akik megkérdőjelezték a Révai által az első kiadásban közölt Faludi-versek szövegeinek helyességét. Ez utóbbiaknak mintegy „megválaszol” a kiadó az előszóban, illetve a jegyzetekben, s mivel közli a hiányolt vagy kifogásolt versszakokat is, feltünteti a másolatokban talált variánsokat. Ez az önigazoló szándék a gyűjtemény egészére kihat, az előszó és a jegyzetek a szövegHITELESÍTÉS, a „helyesnek” ítélt szövegVÁLTOZATOK kialakításának színtereivé válnak.

A megnyerni kívánt olvasói rétegek közé tartoznak („kényesb”) Nagyjaink, akikkel „nyelvük' érdemét” s a hazai literatúra darabjait<sup>138</sup> szeretné „jobban meg esmértetni”, s mintegy visszacsalogatni a hazai tipográfia minősége („a' nyomtatós szényn”) által „el idegenített”, az „Édesgető, és szinte mint egy kurusoló” külföldi könyvkiadás által elcsábított nemességet<sup>139</sup> „a' Magyar Olvasásra”. A másik oldalon azok „a' Magyarok” állnak, akik amúgy is „tsak Magyar Verseket kívánnak.”<sup>140</sup> A prenumerációval kísérletező Révai azt reméli, hogy viszonylag olcsó kiadványaival nagyobb réteget tud meghódítani „az örömeztobb való olvasásnak gyakorlására.”<sup>141</sup>

Batsányi a Poétai Gyűjtemény megjelentetésével „minden Hazafi” régi, méltó kívánságát szeretné teljesíteni. Révaival szemben ő már „olvasó Közönségről” beszél, mely sokszínű, differenciált és diakronikusan változó.<sup>142</sup> „Faludi' poétai munkájának sok rendbéli, 's igen különböző ízlésű, számos kedvellőji”<sup>143</sup> vannak, s a Kiadó nem kíván minden olvasói réteg elvárásainak megfelelni (helyteleníti Révai ebbéli igyekezetét).

Batsányi szövegeiben a tipologizált olvasók kategóriái markánsan elkülönülnek.

Egyfelől a tudós Olvasó áll. Ebbe a kategóriába tartozik a „tudományos dolgokról íteni tudó” (esetleg a külhoni irodalomban is járatos), „jó-akaratu értelmes olvasó”, az értelmes és jobbízlésű Hazafiak, Faludi Magyar Múzsájának Tisztelői. Ezek az „érdemes Hazafiak” „a' Szépet és Jót voltaképpen érezni, 's bethűlni tudják”, s a Kiadó szándékát „tehetségek szerint elősegíteni mindenkor hajlandók, 's valóban készek”, „a' kik nemzeti nyelvünknek ügyét, hasznát, ditsőségét szívekenn viselvén, ezen nagy Magyarnek poétai szép híre neve iránt nem érzéketlenek, 's Kiadójának e' jelentését kedvesen veszik, örömezt hallják...”. Másfelől a kiadói szándék körül konstituált olvasótáborral szemben azok állnak, akik a kiadó álláspontjával ellentétes nézeteket vallanak (elsősorban a „nyelvrontók” serege, köztük „a' hegyallyai vad berekben termett Tövisék' híres Szedője.”)<sup>144</sup> Ezek „majd minden ítélő-tehetség, elégséges tudomány, józan értelem 's tiszta jó ízlés nélkül” ítélkeznek Faludi (és a régebbi költők) művei

<sup>136</sup> Batsányi János: „A' Magyar Tudósokhoz. I. Faludi Ferentz 's több más Magyar Költők' Munkájának Kiadásáról. II. A' Nemzeti Nyelvről 's Poézisről, és a' máj Nyelvrontók' törekedésiről”, 1821. Id. kiad. 90.

<sup>137</sup> Onder Csaba: i.m. 65.

<sup>138</sup> „melyyekről mi sokan mi keveset tudnak, kivált Nagyjaink közül”

<sup>139</sup> Révai Miklós: „Elő Beszéd”, in *Faludi Ferentz Költeményes Maradványi* 1786–1787, 130–131.

<sup>140</sup> Uő: „A' Kegyes Olvasónak Minden jókat kíván A' Közre Botsátó” in *Faludi Ferentz Költeményes Maradványi* 1787.

<sup>141</sup> *Újonabb Hírré Adatás*, 1785. Ezen a ponton Révai egyenesen a Magyar Olvasás „nem léttéről” beszél.

<sup>142</sup> Batsányi János: „Toldalék. Faludi Ferentz' Életéről, 's Munkájáról, és a' Magyar Nyelvről 's Versszerzésről”, 1824. in Id. kiad. 124., 132.

<sup>143</sup> Uo. 125.

<sup>144</sup> Uo. 170. A célzás Kazinczyra félreérthetetlen.

felett az új korszak „miveltebb ízlése” nevében. Ők a kiadói intenció által „tudatlannak” titulált, a pratextusokban megjelenő „kötet feletti beszéd” valódi címzettjei, a kiadói intenció vagy értekező akarattal ellentétes esztétikai-ideológiai nézeteket valló tudós olvasók. A hagyományos értelemben vett „tudatlan olvasókhöz” ugyanis, Révaival ellentétben Batsányi nem kíván szólni.

A fenti kategóriákban elsősorban nem az empirikus olvasók jelennek meg, hanem a szerkesztői retorikában formálódó, a kiadói deklarációkban konstituálódó mintaolvasók. Ezekre vonatkozatható az, ami a kiadói-szerkesztői retorika részét képező olvasási ajánlasként fogalmazódik meg a paratextusokban, olvasási stratégia javaslatát kínálva a (minta)olvasóknak.<sup>145</sup> Az alábbiakban nem térek ki ezek minden elemére, csupán egy-egy mozzanatot emelnék ki. A használni akarás és gyönyörködtetés általános megfogalmazásain túl mindkét kiadó egy-egy sajátos olvasási módot is felkínál.

Révai második kiadása, előljáró beszéde, lábjegyzetei és az ezekben közölt variánsok révén, folyamatosan dialogizál a feltételezett olvasókkal. Az itt felkínált dinamikus olvasási stratégia szerint a főszövegben közli az általa érvényesnek tekintett szöveget – az ehhez fűzött jegyzetben többnyire indokolja is választását<sup>146</sup> –, de helyenként a jegyzetben közli a másolatokban talált variánst, így az olvasó számára meghagyja annak lehetőségét, hogy esetleg maga döntsön a szöveg hitelességének kérdésében (ízlése vagy tanultsága szerint válasszon a szövegek közül).<sup>147</sup> A Szily Jánoshoz intézett vers soraihoz kapcsolódó jegyzetben ez explicit formában is megfogalmazódik: „Faludinak Kéz írásában e’ két vers más ként vagyon. Későbbben jobbíthatta meg, de, az én ítéletemként, bizony nem olyly szerentsésen. Ítélje meg az Olvasó is, Ezek azok” (ezt követi a variáns).<sup>148</sup>

Az *Erdő* című énekhez fűzött megjegyzés nemcsak a választott eljárás genézisére, hanem Révai szerkesztői elveire is rávilágít: „Ki mondhatatlan, mi igen garázdálkodva jártak itt rajtam keresztül néhány helytelenül buzgódo fejek, hogy épen ezen Énekbenn nem híven bántam volna. Végső akarátját követtem itt Faludinak, később Kéz írásából. Ha ő maga ki hagyta, inkább szó szaporító, hogy sem velős némelyly Verseit, én olyly vakmerő nem lehettem, hogy akarátja ellen is közbe foltozgattam volna. Ha azokat kellene követnem, itt ilyly renddel volnának a’ Vers kötetek...”<sup>149</sup> (ti. szakaszok).

Batsányi 1821-es, a Faludi-versek tervezett megjelentetését hírül adó értekezés kettős alcímet visel: *I. Faludi Ferentz’ ’s több más Magyar Költők’ Munkájának Kiadásáról. / II. A’ Nemzeti Nyelvről ’s Poézisről, és a’ máj nyelvrontók’ törekedésiről*. Ehhez rendkívül hasonló az 1824-ben megjelent *Faludi Ferentz’ Versei* után illesztett terjedelmes „számadás”, „tudományos értekezés”, a *Toldalék* témamegjelölő alcíme: *Faludi Ferentz’ Életéről, ’s Munkájáról, és a Magyar Nyelvről ’s Versszerzéséről*. Az értekezések két tárgykört ölelnek fel: Faludi Ferenc, egy Magyar Költő munkái, illetve a magyar nyelv és poézia aktuális helyzete. A két fő téma találkozási felületén jön létre Batsányi olvasási ajánlása. „Hazánk’ jobb Írójának híre, neve, tekintete, elválhatatlanul egybe van a’ nemzeti nyelvnek sorsával, és a’ Nemzetnek ditsőségével köttetve; sőt ennek az nem utolsó része”.<sup>150</sup> Mint említettük, Batsányi koncepciójában a nyelv nem csupán eszköz. Megismerő, tudományos és praktikus funkciója mellett a fenti retorikában a nyelv a nemzetet reprezentáló jelként is definiálódik,<sup>151</sup> akárcsak a nemzeti irodalom reprezentatív alakjai. Ezek sorában –

<sup>145</sup> Onder Csaba: i.m. 67–68., 132.

<sup>146</sup> Például: „Ez az Ének nints meg Faludi Kéz írásabann. Hogy övé még is, nyilván mutatja írása módjának telylyes egyenlősége.” (*A’ Hajnal*); „Ezt az Éneket is Faludinak tulajdonítják. Hogy övének higgyem még nem találtam elegendő próbákat. Függetlenül tsak ugyan még is ide tészem, mért hogy elég szép, és mulatságos.” (*Az Újdon Új Politzia*)

<sup>147</sup> A szövegHITELESÍTÉSnek ezt a „nyitottabb” módját Révai kiadói gyakorlatában Batsányi kifejezetten rosszallja.

<sup>148</sup> Méltóságos Szily János Úrnak Szombathelyi Első Erdemes Püspöknek, Mikor Azon Püspökségbe Bé Állott. 1777. ( *Faludi Ferentz Költeményes Maradványai*, 1786–1787, 67.)

<sup>149</sup> *Az Erdő* (in *Faludi Ferentz Költeményes Maradványai*, 1786–1787, 32.)

<sup>150</sup> Batsányi János: „A’ Magyar Tudósokhoz. I. Faludi Ferentz ’s több más Magyar Költők’ Munkájának Kiadásáról. II. A’ Nemzeti Nyelvről ’s Poézisről, és a’ máj Nyelvrontók’ törekedésiről”, 1821. in Id. kiad. 83.

<sup>151</sup> Margócsy István: „A magyar nyelv státusa a XVIII. század második felében”, in *Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszéri kérdései)* szerk. Debreczeni Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996. 255.

„fogatkozásait megjobbítva” – helyet kap Faludi, pontosabban a szerző Batsányi által megkonstruált alakja. Úgy nyújtja Faludi verseit Batsányi a peritextusokban megszólított „tudós olvasóknak”, hogy élet és mű a nemzeti nyelv és poézis eszménye felől válik (újra)olvashatóvá. A szerkesztő közvetve „saját olvasási stratégiáját kínálja fel” saját (minta)olvasóinak,<sup>152</sup> amelynek nyomvonalai a könyv, a versgyűjtemény megformálásában (újrairásában) is kirajzolódnak.

## Bibliográfia

- Batsányi János** *Összes művei* (BJÖM), III., szerk. Keresztury Dezső és Tarnai Andor, Bp. 1961.
- Batsányi János**: „A’ Magyar Tudósokhoz. I. Faludi Ferentz ’s több más Magyar Költők’ Munkáinak Kiadásáról. II. A’ Nemzeti Nyelvről ’s Poézisről, és a’ máj Nyelvrontók’ törekedéséről”, 1821. in BJÖM, III, *Prózai művek*, II, Budapest, 1961.
- Batsányi János**: „Toldalék. Faludi Ferentz’ Életéről, ’s Munkájáról, és a’ Magyar Nyelvről ’s Versszerzésről”, 1824. in BJÖM, III, *Prózai művek*, II, Budapest, 1961.
- Bisztray Gyula**: „A prenumeráció. Egy fejezet a magyar könyvkiadás és olvasóközönség történetéből” in *Horváth János emlékkönyv*, Bp., Egyetemi Nyomda, 1948.
- Bod Péter**: *Magyar Athenas*, 1766. (1767), 72.
- Bodor Béla**: *Régi magyar regénytiükör*, I., Pécs–Budapest., 2003.
- Bükyné Horváth Mária**: „A Landerer-család nyomdászati vállalkozásai”, in *MKSz* 1966/1.
- Csaplár Benedek**: „Révai mint kiadó Pozsonyban”, in *Figyelő*, 1883.
- Csaplár Benedek**, *Révai Miklós élete*, I–II., Budapest, 1883.
- Csaplár Benedek**: „Révai nevelő Bécsben”, in *Figyelő*, 1881.
- DORELL**: IL GENTILUOMO ISTRUITO NELLA CONDOTTA D’UNA VIRTUOSA, E FELICE VITA. IN TRE PARTI. Scritto dal Signor DORELL Gentiluomo Inglese Cattolico pell instruzione d’un GIOVANE CAVALIERE INGLESE A cui e aggiunto un Avvertimento alle DAME. Tradotto dall’ Originale Inglese nell’ idioma Italiano DA D. FRANCESCO GIUSEPPE MORELLI SCERDOTE FIORENTINO IN PADOVA Nella Stamperia del Seminario MDCCXXVIII
- Édes** Gergely levele Révaihoz, 1795. július 17., OSZK, Quart. Lat. 2225, 47.
- Egyed Emese**: *Levelek fejéről műzsák sisakomat. Barcsay Ábrahám költészete*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1998. (Erdélyi tudományos füzetek 224.)
- Faludi Ferentz** *Költeményes Maradványi*, egybe szedte, ’s elő beszédekkel, jegyzésekkel, és szükséges oktatásokkal meg bővítve közre botsátotta A’ Magyar Költeményes Gyűjtemény’ öregbedésére Révai Miklós, I., Győr, 1786.
- Faludi Ferentz** *Költeményes Maradványi*, Loewe, Pozsony, 1787.
- Faludi Ferenc** *Prózai művei*, I–II., s.a.r. Vörös Imre és Uray Piroska, Akadémiai Kiadó, 1991.
- Faludi Ferenc**: *Nemes asszony*, 1748.
- Faludi Ferenc** *Költeményes Maradványi*, II., Győr, 1787.
- Forgandó Szerentse**. *Faludi Ferenc kézíratos versesfüzete*, Szombathely, 1992.
- Genette**, Gérard: *Paratexts: thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, 1997.
- Gérdonyi Albert**: *Magyarországi könyvnyomdászat és könyvkereskedelem a 18. században*, Budapest, 1917.
- Gyárfás Tihamér**: „Faludi Ferenc élete”, in *ItK* 1910.
- Gulyás Pál**: „Könyvkiadás Magyarországon a XVI–XVIII. században (1527–1773)”, in *MKSz* 1944. 100-133., 118.
- Hász–Fehér Katalin**: „Bevezető”, in *A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből*, szerk. Hász–Fehér Katalin, Szeged, Tiszatáj, 2006. 7-15.
- Hász–Fehér Katalin**: „Az intencionáltság szintjei a szerzői és a kiadói kötetekben”, in *A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből*, szerk. Uő., Szeged, Tiszatáj, 2006. 55-82.
- Hubert Ildikó**: „Amíg ártatlan szerzetem el nem esék...” (Baróti Szabó Dávid), in Uő.: *Arcképek és művek a magyar múltból – Tanulmányok*, Budapest–Pápa, 2005. 137-141.

<sup>152</sup> Onder Csaba: i.m., 69.



- Käfer** István: *Az egyetemi nyomda négy száz éve (1577–1977)*, Magyar Helikon, 1977.
- Kálmán** C. György: *Te rongyos (elm)élet!*, Budapest, Balassi, 1998. 182. Idézi Takáts József, „Saját hitek”, in Uő: *Ismerős idegen terep. Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007.
- Kovács** Sándor Iván: „A pipázó puttó. Révai Miklós két Faludi-illusztrációja”, in *Irodalomismeret* 2000/4, 97-103.
- Magyar Hirmondó*, 1782. jan. 16., 37-38. és 35.
- A' Magyar Költeményes Gyűjtemény Ki Nyomtatására való újonabb Segedelem Kérés*, Győrött, Strajbig József Betüivel, 1786.
- Margócsy** István, „A magyar nyelv státusa a XVIII. század második felében”, in *Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszzerű kérdései)* szerk. Debreczeni Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.
- Mezei** Márta: *A kiadó „mandátuma”* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998.
- Monay** Ferenc: *A római magyar gyóntatók*, Róma, 1956.
- Onder** Csaba: *A klasszika virágai*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003.
- Pitroff** Pál: „Révai Miklós ügye-baja Faludi munkáival”, in *Erdélyi Múzeum*, 1916/17, 134-138.
- Pitroff** Pál: *A győri sajtó története (1728–1850)*, Győr, 1915.
- Ránis** levele Révaihoz, Győr, Boldogasszony hava 9. napján. OSzK, Quart. Lat. 2225.
- Révai** Miklós: „A' Kegyes Olvasónak minden jókat kíván a' Közre Botsátó”, in *Faludi Ferentz Költeményes Maradványi*, egybe szedte, és közre botsátotta Révai Miklós, 2. megjobbított nyomtatás, Pozson, Loewe Ny., 1787.
- Révai** Miklós: *A' Magyar Költeményes Gyűjtemény Ki Nyomtatásának Újonabb Hírré Adatása*, Streibig, Győr, 1785.
- Révai** Paintnerhez, 1786. február 7., közli Csaplár Benedek: „Révai mint kiadó Győrben”, in *Figyelő*, 1882. 370-390, 301.
- Révai** levele Paintnerhez 1785. Boldogasszony hava 20. in Csaplár Benedek, *Révai nevelő Bécsben*, Figyelő, 1881.
- Révai** Miklós: „Elő Beszéd”, in *Faludi Ferentz Költeményes Maradványi* 1786–1787. 130–131.
- Révai** Ráday Gedeonhoz, Pozsony, 1786. dec. 24. Idézi Csaplár Benedek, *Révai Miklós élete*, II., Budapest, 1883. 276.
- Révai** Miklós: *A' Költeményes Gyűjtemény Állapotja*, Győr, 1787, közli: Szabó Katalin Viola: „Révai Miklós harmadik híradása”, in *ItK*, 2000. 780-783.
- Révai** levele Orczyhoz, Pozsony, 1787. május 1. Közli: Szilágyi István: „Orczy Lőrinc levelezéséből”, in I, 1882. 313.
- Révai** levele Orczyhoz, Pozsony, 1787. június 23-án. Közli: Szilágyi István: „Orczy Lőrinc levelezéséből”, in I, 1882. 315.
- Révai** levele Orczyhoz, Győr, 1788. okt. 24. in H. Kakucska Mária: „Révai Miklós ismeretlen levelei Orczy Lőrinchez” in *Lymbus*, 2003. 285-287. [www.mol.gov.hu/letoltes.php?id=43](http://www.mol.gov.hu/letoltes.php?id=43), elérés 2012. okt. 5.
- Sárközy** Péter: *Faludi Ferenc(1704–1779.)* Pozsony, Kalligram, 2005.
- Szabó** Katalin Viola: „Révai Miklós harmadik híradása”, in *ItK*, 2000. 776-783.
- Szily** János levele Révaihoz. Szombathely, 1790. január 16. OSZK, Quart Lat. 2225, 24.
- Thimár** Attila: „Az ugrópont története. Révai és Kazinczy irodalmi rangsorai”, in *Kanon és olvasás–Kultúra és közvetítés*, szerk. Bengi László, Sz. Molnár Szilvia, Budapest., Fialat Írók Szövetsége, 2002. 11-49.
- Thienemann** Tivadar: *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs, 1931.
- A nagyszombati jezsuita kollégium és az egyetemi nyomda leltára 1773*, szerk. Haimann György–Muszka Erzsébet–Borsa Gedeon, Budapest, 1997.
- Török** Zsuzsa: „A konyhaszolgáltatótól Szűz Máriáig (Az irodalom hétköz- és ünnepnap közlegei a 19. század végén)”, in *A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből*, szerk. Hász–Fehér Katalin, Tiszatáj, Szeged, 2006. 179–226.



*Tudományos Gyűjtemény*, 2. kötet

**V. Ecsedy** Judit, *A könyvnyomtatás Magyarországon a kézisajtó korában. 1473–1800*, Budapest, Balassi Kiadó, 1999.

**Vogel** Zsuzsa: Arckép, „character” és emlékezet. Faludi Ferenc életrajzának „belső minéműsége”, in *Nelv- és Irodalomtudományi Közlemények* 2007/1–2, 57–76.

**Vogel** Zsuzsa: *Faludi Ferenc munkáinak erdélyi olvasóiról*, Erdélyi Múzeum, 2007/3–4, 94–112.

**Vogel** Zsuzsa: *Faludi Ferenc (olvasó)közönsége*, Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények, 2004/1–2, 93–103.